

诺顿音乐断代史丛书

浪漫音乐

十九世纪欧洲音乐风格史

列昂·普兰廷加 著
刘丹霓 译

Leon Plantinga

ROMANTIC MUSIC

A HISTORY OF MUSICAL STYLE IN NINETEENTH-CENTURY EUROPE

SMPH
上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN

诺顿音乐断代史丛书

浪漫音乐

十九世纪欧洲音乐风格史

列昂·普兰廷加 著
刘丹霓 译

Leon Plantinga

ROMANTIC MUSIC

A HISTORY OF MUSICAL STYLE IN NINETEENTH-CENTURY EUROPE

W.W.诺顿出版有限公司
提供版权

上 海 音 乐 出 版 社

图书在版编目（CIP）数据

浪漫音乐——十九世纪欧洲音乐风格史 / 列昂·普兰廷加著；刘丹霓译. – 上海：上海音乐出版社，2016.10

（诺顿音乐断代史丛书）

ISBN 978-7-5523-1045-0

Ⅰ. 浪… Ⅱ. ①列… ②刘… Ⅲ. 音乐史 – 欧洲 – 十九世纪

Ⅳ. J609. 5

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2016）第 061272 号

浪漫音乐——十九世纪欧洲音乐风格史
列昂·普兰廷加 著
刘丹霓 译

出 品 人：费维耀
责任编辑：于　爽
封面设计：陆震伟
印务总监：李霄云

出版：上海世纪出版集团　上海市福建中路 193 号　200001
　　　上海音乐出版社　上海市绍兴路 7 号　200020
网址：www.ewen.co
　　　www.smph.cn
发行：上海音乐出版社
印订：上海书刊印刷有限公司
开本：640×935　1/16　印张：41.5　插页：4　图、谱、文：664 面
2016 年 4 月第 1 版　　2016 年 10 月第 2 次印刷
印数：2,001 – 3,000 册
ISBN　978-7-5523-1045-0/J · 0952
定价：98.00 元
读者服务热线：（021）64375066　印装质量热线：（021）64310542
反盗版热线：（021）64734302　（021）64375066-241

诺顿音乐断代史丛书

浪漫音乐

十九世纪欧洲音乐风格史

“十二五”国家重点图书出版规划项目
上海音乐学院国家特色重点学科建设项目
上海音乐学院音乐研究所课题项目

“诺顿音乐断代史丛书”中译本总序

杨燕迪

在音乐史的学术研究中，断代史是一种业已成熟、且具有厚重积累的专门化著述类型。与一般“音乐通史”横贯音乐古今发展的漫长历程不同，音乐断代史着眼于某个相对自足而界限分明的历史分期，以更为精细的眼光和更为仔细的笔触考察与叙述该断代中音乐风格和音乐文化的发展轨迹及内在脉络。而有关西方音乐历史的断代，音乐学界早已达成基本共识——中世纪、文艺复兴、巴洛克、古典、浪漫、二十世纪，这六个断代已经成为西方音乐史研究的基本单位与依据，尽管上述断代的内在义理、年代界限甚至命名称谓仍在不断引发争辩。因此，由各个断代史的权威学者所撰写的通览式专著，就成为各断代史研究的标志性成果和标准性指南。从某种意义上说，这些断代史论著不仅是音乐史教学和研究的权威教材与参考书，也代表着音乐史研究在某一阶段的学术高度和学科水平。

美国纽约的诺顿出版公司［W. W. Norton & Company］系英语世界中最著名的权威教科书和参考书出版社之一，其推出的各学科（包括音乐学科）论著一直被公认是高质量的具有“官方标准”地位的品牌图书。英语世界二十世纪以来诸多具有里程碑意义的音乐学名著都出自这家出版社——其中就包括我们中国读者已经相当熟悉的保罗·亨利·朗的《西方文明中的音乐》。[1] 二十世纪中叶前后，诺顿公司即联手当时美国几位最具代表性的音乐学家推出了一套

1. Paul Henry Lang, *Music In Western Civilization*, New York, 1941. 顾连理、张洪岛、杨燕迪、汤亚汀中译本，贵阳：贵州人民出版社，2000 年版；2009 年重印。

至今仍在发生影响的音乐断代史论著。这其中包括古斯塔夫·里斯的《中世纪音乐》[2] 和《文艺复兴音乐》,[3] 曼弗雷德 · 布考夫策的《巴洛克时代的音乐》,[4] 阿尔弗雷德 · 爱因斯坦的《浪漫时代的音乐》[5] 以及威廉 · 奥斯汀的《二十世纪的音乐》。[6] 这几本既是专著又是教材的断代史，由于作者的权威性和论述的全面性，在很长一段时间中对英语世界乃至世界范围内的音乐史教学和研究产生了不可否认的引领性作用。

时至二十世纪末及新世纪初，上述几部断代史论著自然已不能反映学术研究的进展和思想角度的变迁，况且原来的系列中缺少一本古典时期的专著——这一直是“诺顿老版音乐断代史”的一个缺憾。于是，诺顿公司从 1970 年代开始，约请当今美国各音乐断代史领域中富有声望的顶尖级学者，陆续推出了完整的新版“诺顿音乐断代史丛书”——该丛书的英文原名为 The Norton Introduction to Music History。由于写作和出版的严肃与认真，这套丛书的第一部自 1978 年面世以来，全部六本迟至 2005 年才终于出齐。按出版顺序先后，这六部论著的作者和书名分别是：理查德 · 霍平的《中世纪音乐》;[7] 列昂 · 普兰廷加的《浪漫音乐：十九世纪欧洲音乐风格史》;[8] 罗伯特 · 摩根的《二十世纪音乐：现代欧美音乐风格史》;[9] 菲利普 · 唐斯的《古典音乐：海顿、莫扎特与贝多芬的时代》;[10] 阿兰 · 阿特拉斯的《文艺复兴音乐：西欧的音乐，1400—1600》;[11] 约翰 · 沃尔特 · 希尔的《巴洛克音乐：西欧的音乐，1580—1750》。[12] 这六部论著还配有各位作者专门负责选编的六部谱例荟萃选集 [Anthology]，以进一步

2. Gustav Reese, *Music in the Middle Ages*, New York, 1940.
3. Gustav Reese, *Music in the Renaissance*, New York, 1954.
4. Manfred Bukofzer, *Music in the Baroque Era*, New York, 1947.
5. Alfred Einstein, *Music in the Romantic Era*, New York, 1947.
6. William Austin, *Music in the 20th Century*, New York, 1966.
7. Richard H. Hoppin, *Medieval Music*, New York, 1978.
8. Leon Plantinga, *Romantic Music: A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe*, New York, 1984.
9. Robert P. Morgan, *Twentieth-Century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America*, New York, 1991.
10. Philip G. Downs, *Classical Music: the Era of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York, 1992.
11. Allan W. Atlas, *Renaissance Music: Music in Western Europe, 1400-1600*, New York, 1998.
12. John Walter Hill, *Baroque Music: Music in Western Europe, 1580-1750*, New York, 2005.

加强读者对各个断代史中音乐本身的感知和理解。

这六部音乐断代史以周密详实的史实论述、深入地道的音乐剖析、视野广阔的文化诠释和条分缕析的清晰体例赢得了学界的普遍赞誉，在英语世界被广泛采用为音乐专业研究生（及本科生）层面的重要教学和研究参考书目，同时也是广大音乐爱好者深入了解音乐的必备读物。上海音乐出版社与国内音乐学界的相关学者通力合作，决定以认真负责的学术精神实施这一具有重要意义的音乐西学翻译出版工程，是为国内音乐学同仁和众多乐迷朋友的福音。推出这套重要的音乐断代史丛书中译本，必将从根本上改善和推进国内的西方音乐研究、教学与鉴赏，必将有助于国人更加深入地理解和认识西方音乐文化，进而必将对建设中国自己的音乐文化、发展中国自身的音乐事业发挥积极作用。

《诺顿音乐断代史丛书》中译本六卷的总量估计约三百五十万字。我们为此成立了专门的翻译工作委员会，由资深教授领衔把关，制定相关翻译准则，邀请相关青年学者参与翻译工作，并将这一工程纳入学科建设的相关项目计划。我们希望在保持译稿准确性和流畅性的同时，尽量保留和维护原著的学术规格和质量。为此，这套丛书中所有的脚注、参考书目和索引在中译本中都保留了原文，以便读者进一步查阅。音乐方面的专业译名基本以人民音乐出版社的《牛津简明音乐词典》（第四版）为准（但也酌情进行了调整）。由于参与此项翻译工程的人员较多，工作量较大，具体翻译的难点和问题也较多，译稿中存在误差一定在所难免，在此敬请各位读者提出批评指正。

2012年12月于上海音乐学院

十九世纪音乐：古典传统与浪漫主义（代导读）

孙国忠

“浪漫（主义）音乐”或“浪漫派音乐”（Romantic music）是历史音乐学的一个专门术语，作为一个音乐时代的指称，它特指介于“古典”（Classical）与“现代”（Modern）之间的西方艺术音乐的发展历程。无论“浪漫音乐”这一音乐时代的具体起始与终止时间如何划分，将整个十九世纪看作“浪漫音乐”基本的历史承载一直是学界的传统认知。

断代史是历史研究的重要内容，音乐史研究亦然。自从融入现代人文学科（Humanities）大家庭的音乐学建立以来，以六个“断代”（中世纪、文艺复兴、巴洛克、古典、浪漫和二十世纪）为主体的历史音乐学学科构架及学术蕴涵就一直鲜明、有力地体现着其特有的艺术积淀和史学品格，而西方音乐断代史的写作则成为展示、梳理、探究一个特定时代音乐内容及其艺术特征的一种必要的学术考量与文本呈现。一百多年以来，由于十九世纪的“浪漫音乐”一直占据着世界乐坛及音乐生活的中心舞台，这一时代的音乐现象——作曲家、作品、体裁、形式、技法、风格、思想、观念、事件、流派等——就成为历史音乐学研究与音乐史论书写的核心内容。在此，我们不妨先回顾、梳理一下关于“浪漫音乐”断代史书写的历程。

美国诺顿出版社[1]出版的两个音乐史系列在学界有着很好的口碑。第一个系列

---

1. 作为美国最有影响的出版机构，总部设于纽约的诺顿出版有限公司（W. W. Norton & Company）以其出版的优秀的人文学术著作而闻名于世界，这些人文学术著作中就包括一大批音乐学领域的学术名著。只需浏览一下诺顿出版社的音乐著作出版提示（Books That Live in Music）便可知晓，这些从二十世纪上半叶开始相继问世的音乐学术名著对西方音乐学（尤其是历史音乐学）的推动和成果积累所起到的重要作用。

是始于1940年代出版的“诺顿音乐史丛书”（The Norton History of Music），其中“浪漫音乐”这一断代的史论专著是由阿尔弗莱德·爱因斯坦撰写的《浪漫时代的音乐》。[2]爱因斯坦的这部专著可以说是以断代史视野整体考察“浪漫音乐”的奠基之作。此书脚注极少，更无“参考文献”，但尽显作者对“浪漫时代”音乐特质与历史演进的真知灼见。这种少有文献出处的史论写作放在当今的学术场域肯定会引发“学术规范”的质疑，然而这种著书立说的研究思路与写作风格颇为真切地反映出那个时代“音乐学大师”的学术自信和个人风采。以今天的目光来看，爱因斯坦的《浪漫时代的音乐》所陈述的某些音乐史实已显得比较陈旧，但作者对诸多渗透“浪漫音乐”肌体的关键问题的审视与论说依然值得我们深思和继续探究。我认为，《浪漫时代的音乐》的第一部分“先辈·观念·理想”尤其值得关注，因为这里涉及到的不少基本问题——音乐与浪漫精神，浪漫音乐中的对立面，作曲家的社会功能，民族主义的理念，作为艺术中心的音乐，浪漫视野中的早期音乐，浪漫派交响曲的形式等——仍具有重要的学术意义，爱因斯坦在探讨与阐释相关问题时所显露出的极有价值的见解则继续影响着后代学人的思考与探索。

第二个系列是诺顿出版社始于1970年代的“诺顿音乐断代史丛书”（The Norton Introduction to Music History），[3]担当“浪漫音乐”这一卷著述的是战后一代美国音乐学界的优秀代表、耶鲁大学音乐系教授列昂·普兰廷加。值得注意的是，在此书的主标题“浪漫音乐”之下还有一个副标题“十九世纪欧洲音乐风格史”。[4]综观普兰廷加的这部音乐断代史专著，作者的史论观念和叙述方法依然是基于西方实证主义（positivism）音乐学术传统的理路——注重音乐史实及背景的呈现，

---

2. Alfred Einstein, *Music in the Romantic Era*, New York: Norton, 1947。阿尔弗莱德·爱因斯坦（Alfred Einstein, 1880-1952）是二十世纪最重要的音乐学家之一，曾先后任教于史密斯学院、哥伦比亚大学、普林斯顿大学、耶鲁大学、密歇根大学，著述甚丰，尤其是他出版于1949年的三卷本专著《意大利牧歌》（*The Italian Madrigal*）堪称这一领域研究的经典文献，影响深远。他撰写的《音乐中的伟大性》（*Greatness in Music*,1941）已有中文译本（张雪梁译，2013年由华东师范大学出版社出版）。

3. 这套“诺顿音乐断代史丛书”已由上海音乐出版社引进，其中的《古典音乐：海顿、莫扎特与贝多芬的时代》和《二十世纪音乐：现代欧美音乐风格史》已经出版，《浪漫音乐：十九世纪欧洲音乐风格史》将于2016年问世，其余各卷也将在近年内陆续出版。

4. Leon Plantinga, *Romantic Music: A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe*, New York: Norton, 1984.

梳理音乐时代风格的形成与演变，分析主要作曲家代表性作品的本体特征及艺术内涵。普兰廷加在此强调的“音乐风格史”（a history of musical style）正是在西方音乐学界已形成丰厚积淀的那种以作曲家与作品研究为主要导向的学术审视和音乐史言说，考量“音乐风格”的构建及其“时代情境”不仅具有研究方法论的意涵，而且成为音乐史视野之格局与史论表征的学术底蕴。应该提到的是，像这一系列的其他各卷音乐断代史一样，普兰廷加的《浪漫音乐》在写作时汲取了当时这一领域研究的新成果，引入了对一些艺术问题探讨的考察，这就使得此书在呈现“浪漫音乐”历史进程的同时，也反映出相关研究的学术走向。普兰廷加的《浪漫音乐》自 1984 年出版以来一直受到西方学界的重视，被视作这一领域研究生教学和相关研究的重要读本。

二十世纪中后叶，在德语世界有两部与“浪漫音乐”相关的重要著作问世，虽然这两部著作在写作思路、史学观念、研究方法与内容呈现上完全不同，但两者间有一点是一致的，那就是这两部著作的书名都以“十九世纪音乐（史）”替代了西方音乐断代史论传统中的“浪漫（主义）音乐”的指称。格奥尔格·克内普勒（Georg Knepler）是一位有影响的马克思主义音乐学家，多年来一直致力于以马克思主义为指导研究音乐史、音乐史编撰方法论和音乐的起源等问题。克内普勒的代表作《十九世纪音乐史》[5]正是一部典型的马克思主义史论观指导下撰写的音乐断代史。作者坚信：要深究十九世纪音乐的诸多问题，必须搞清楚“那些深深隐藏在表面上光彩夺目的资产阶级音乐生活中的各种联系”，但只能够借助马克思主义的方法——马克思与恩格斯的“划时代的历史分析”——才能揭示这些联系，并搞清楚相关的问题。[6]在这样的史学思想指导下，克内普勒的《十九世纪音乐史》强调的是将音乐历史的考察与社会进程尤其是物质生产的变化和政治斗争的状况紧密联系在一起。换言之，克内普勒笔下的十九世纪音乐的发展成为欧洲历史进程中以政治事件、阶级斗争与意识形态为主体所构建的“普通断代史文本”的音乐史对应物。毋庸讳言，克内普勒的这种史学观念和音乐断代史叙事在当今世界的音乐学术大格局中早已被边缘化了。但是，《十九世纪音乐史》中对革命

5. 格奥尔格·克内普勒：《十九世纪音乐史》（王昭仁译），北京：人民音乐出版社，2002 年。
6. 同上，p. 1。

时代、政治—经济基础、阶级地位等意识形态问题与音乐艺术关联的深度考察和对民间音乐、工人歌曲及“娱乐音乐”的特别关注，依然具有其独特的学术价值。这种信奉艺术承载意识形态的音乐（史）探究显然与二十世纪八十年代后期兴起的“新音乐学”（New Musicology）有着某种特殊的联系。[7]

作为二十世纪下半叶西方最有影响力的音乐学家，卡尔·达尔豪斯一生都在关注十九世纪音乐的历史，其代表性著述《十九世纪音乐》被公认为最具学术创造力和影响力的音乐断代史写作。[8]达尔豪斯这部已成音乐学术“经典”的断代史著作综合了历史学考察、审美思辨、社会学关注和释义学批评，其写作路数典型地体现了作者的音乐史学观念与他心目中理想的“音乐结构史”及其叙述范式。所谓“结构史”是二十世纪中叶在历史学领域出现的一种研究路向，它从社会史与经济史视野中推导产生出“历史性—总体社会式的思维方式”。在这种思维方式的展示中，“结构史”自有其独特的学术期待与运作要求：“有可能对历史—社会的整体联系进行历史科学的综合，并在某种意义上把经济史、社会史、政治史联系起来。”[9]在当代史学领域，“结构史”的产生具有特定的历史语境，同时在历史探寻及写作的实际运用中，“结构史”于各专门领域的史论话语呈现也有着复杂多变的样态。

在《十九世纪音乐》中，鉴于自己对音乐史学领域内“艺术与历史的关系”这样一个核心理论问题的深入思考，达尔豪斯“结构性音乐史”的思维方式与研究实践的特色体现在以个性化的考察和诠释来构建十九世纪欧洲音乐历史的进程及意义——重新解读音乐审美自律性与音乐进程历史性之平衡、关联、渗透的特质，成为这一音乐史构建的写作诉求。达尔豪斯笔下的十九世纪音乐史已经抛弃了以往音乐史述中常见的历史背景（社会—文化情境）介绍、音乐家（主要是作曲家）艺术生涯叙说、主要作品分析与评论和音乐史实及创作风格脉络的梳理，而是以“问题意识”为导向形成所谓“理念型”的叙事策略，在此，“同时现象的非同时性”

---

7. 参见孙国忠：《当代西方音乐学的学术走向》，载于《音乐艺术》2003 年第 3 期，pp. 41–49。
8. Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, English translation by J. Bradford Robinson, Berkeley and Les Angeles: University of California Press, 1989.
9. 托马斯·韦尔斯科普：《结构史》，载斯特凡·约尔丹主编《历史科学基本概念辞典》（孟钟捷译），北京：北京大学出版社，2012 年，p. 239。

关注成为透视音乐历史现象与具体艺术问题及其深层意义的聚焦点。正是在这样的透视中，达尔豪斯探究的以贝多芬和罗西尼为代表的“两种音乐文化”及“风格二元论”，十九世纪中后期瓦格纳的乐剧、威尔第的歌剧与“民族歌剧”及其他歌剧体裁的共存而又强烈对比的现象，以李斯特为中心的标题音乐创作潮流与勃拉姆斯所传承的“绝对音乐”观念下的室内乐传统之对立等专门论题，在拓展与深化十九世纪音乐史论域和内涵的同时，也在新的维度展示出音乐史叙事中“历史性”揭示与解读的独特品格及蕴意。

达尔豪斯“结构性音乐史”视野中的音乐时代风貌主要体现在作曲艺术、审美观念和社会建制这三个方面，而它们的“组合”实际上构建了音乐艺术及其历史展现中最核心的“复合体”：创作思维、音乐理解与艺术生态。因此，达尔豪斯的史论问题不仅能涉及以往十九世纪音乐史写作中的一些“空白点”或“边缘话题”，例如比德迈（Biedermeier）音乐、庸俗音乐、民歌观念、历史主义、作为历史哲学的音乐批评、作为教养形式的合唱音乐、语言学特征与调性瓦解等，而且从音乐史学的理论高度来言说音乐创作现象、音乐时代脉动和艺术社会心理的深层意涵。

达尔豪斯的《十九世纪音乐》是一部极富创意的音乐断代史，这种在编年史述许可的范围内通过蕴含问题意识的“理念型”建构对音乐现象及审美蕴意进行“结构性”重组的史学思维和史论话语——努力平衡与融合音乐审美本性和历史叙事要义——无疑对十九世纪音乐进程（及其他音乐时代的历史）的探究与书写产生了极其深远的学术影响。[10]

进入二十一世纪后不久，就有两部特殊的“十九世纪音乐史”问世，均引起学界的高度重视。由吉姆·塞姆森主编的《剑桥十九世纪音乐史》[11]是“剑桥音乐史丛书”的一部。尽管书名看上去像一部通常的音乐断代史著作，但《剑桥十九世纪音乐史》（如同此丛书的其他“专题音乐史”）实际上是一部以十九世纪音乐的历史发展为基本主题而进行探讨的“学术论文集”。全书由十九位学者所写的二十一篇专题论文组成，论文集以时间顺序为构架分为两大部分：1800—1850和

---

10. 有关达尔豪斯音乐史学理论与研究实践的深入探讨，可参见刘丹霓：《达尔豪斯音乐史学研究的理论与实践——以十九世纪音乐史研究为例》，上海音乐学院博士论文，2014年。
11. Jim Samson(ed), *The Cambridge History of Nineteenth-century Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

1850—1900。这样的著作构架虽有音乐断代史之时间（年代）范围的结构套路，但全书每一章（篇）的写作并没有严格意义上的“上下文”关系，而是用独立的“专题性”写作来探究十九世纪音乐史的诸多具体的历史现象和艺术问题。像“建构贝多芬”“音乐与诗学”“传统的创意”“音乐的消费”“音乐生活的结构”和“音乐与社会阶层”等专题写作都以新的视野与独特的思路考察、审视了十九世纪欧洲音乐发展中具有特殊意义的“论题”（topics），它们所涉及的学术关注不仅针对与创作及作品密切相关的观念、思潮、艺术形式和“音乐经典”等传统话题，而且开始转向以往十九世纪音乐史论所忽略的文化思考与具有意识形态诉求的音乐批评。尤其值得注意的是，在这种多位学者合作撰写的“音乐断代史”中，微观、精读、详析和深究成为主要的研究取向。《剑桥十九世纪音乐史》向我们传递了这样一种信息：当代音乐史学与音乐史论写作的学术积累开始倾向于“文本细读”的专业性审思和融入批评意识的深度诠释。

2005 年，由加州大学伯克利分校音乐学教授塔鲁斯基独立撰写的六卷本巨著《牛津西方音乐史》引起了学界的轰动。[12] 从写作路数来看，这是一部极具个人色彩的“音乐通史”，对音乐历史中人物、作品、事件、现象、思潮等的选择与论述完全依循作者自己的偏好与写作构思，渗透全书的是作者强烈的反思精神和批判意识。《牛津西方音乐史》的第三卷“十九世纪音乐”虽然仍采用“历时性”的叙事构架——从贝多芬的歌剧《菲岱里奥》一直到柴科夫斯基的《悲怆交响曲》——但作者不仅关注十九世纪音乐发展中作曲家的创作问题及其作品的艺术价值，而且广泛触及作曲艺术与音乐作品得以构建的政治情况和社会因素、作品产生的过程与音乐艺术的接受状况等问题。例如，对肖邦及其音乐创作的探讨，塔鲁斯基走的是“身份认同”的路子，这种以“本我（self）”与“他者（other）”之关系为

---

12. Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, 6 vols., Oxford: Oxford University Press, 2005, reprint, 2009:

① *Origins to the Sixteenth Century.*

② *The Seventeenth and Eighteenth Centuries.*

③ *The Nineteenth Century.*

④ *The Early Twentieth Century.*

⑤ *The Late Twentieth Century.*

⑥ *Resources: Chronology, Bibliography, Master Index.*

聚焦点的独特观察使肖邦的音乐表征和艺术内蕴呈现出让人回味再三的学术深意。同样，关于舒曼与柏辽兹的论述，塔鲁斯基将他们的音乐创作特征和艺术贡献联系到他们作为作曲家、音乐评论家的二重身份。正是由于具备这种主体意识强烈的特殊身份和“浪漫姿态”，舒曼与柏辽兹这两位早期浪漫主义音乐代表人物的音乐和文字创作在展示一个时代的音乐情境与文化氛围的同时，也从一个特定的角度反映出“音乐浪漫主义”之文学底蕴和艺术家个性追求的历史必然性及其“浪漫品格”的本质。

塔鲁斯基用文化研究（cultural studies）的理路与彰显“新音乐学”特色的音乐批评来审思、论说十九世纪音乐的历史（及其他时代的音乐发展），尽管有其强烈的主观性及片面之处并引发学术讨论，[13] 但这种敢于挑战音乐史著述传统及言说套路的学术态度和写作实践让我们充分感受到一种研究范式所体现的“原创性”及其影响力——从“史料—史述—史论”到“史论—批评性诠释”的学术转型，十九世纪音乐的艺术—文化蕴涵与历史进程之人文意义的解读无疑有了更多的可能性。

踏进新世纪，作为英文世界西方学术出版重镇的诺顿出版社显然不甘落伍于当代音乐学术潮流，于 2013 年隆重推出一套全新的音乐史丛书：“语境中的西方音乐：诺顿音乐史”（Western Music in Context: A Norton History）。这套丛书的问世表明，诺顿出版社这一老牌出版机构在延续自己传播音乐学术之优秀传统的同时，也乐意积极推广新视野下的西方音乐史论写作。这一最新编辑出版的诺顿音乐史丛书依然基于西方音乐史六个“断代”的传统来分卷，[14] 但值得注意的是，前三卷

---

13. 对塔鲁斯基《牛津西方音乐史》的评价与批评性讨论，可参见三篇深度书评，分别由苏珊·麦克莱瑞（“新音乐学”的领军人物之一）、查尔斯·罗森和盖瑞·汤姆林森所写：Susan McClary, “The World according to Taruskin”, *Music & Letters*, Vol. 87, No. 3 (2006), pp. 408-415; Charles Rosen, “From the Troubadours to Frank Sinatra”, *The New York Review of Books*, February 23, 2006; Gary Tomlinson, “Monumental Musicology”, *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 132, No. 2 (2007), pp. 349-374.

14. Margot Fassler, *Music in the Medieval West*, New York: Norton, 2014.
Richard Freedman, *Music in the Renaissance*, New York: Norton, 2013.
Wendy Heller, *Music in the Baroque*, New York: Norton, 2014.
John A. Rice, *Music in the Eighteenth Century*, New York: Norton, 2013.
Walter Frisch, *Music in the Nineteenth Century*, New York: Norton, 2013.
Joseph Auner, *Music in the Twentieth and Twenty-First Centuries*, New York: Norton, 2013.

仍沿用《中世纪音乐》《文艺复兴音乐》和《巴洛克音乐》这样具有传统意味的“艺术时代”的特性指称；后三卷则完全用更直接的年代来冠名：《十八世纪音乐》《十九世纪音乐》和《二十与二十一世纪音乐》。人们熟悉的“古典音乐”与“浪漫音乐”这样的名称已经悄然离去。更为重要的是，这套新编诺顿音乐史丛书的策划与写作基于这样一个观念性的前提：“音乐的构成远不止于谱面上的音符或录音中所听到的音响。音乐是时代和情境的产物，音乐的形成也离不开构建它的人和社会建制。”[15]

这套丛书中的《十九世纪音乐》由当代著名音乐学家、哥伦比亚大学教授沃尔特·弗莱希撰写（他也是丛书的主编）。作为勃拉姆斯研究的专家和“十九世纪音乐”研究的资深学者，弗莱希坚信：对于十九世纪音乐丰厚艺术遗产的鉴赏与评价应该超越常规的路数，它要求将音乐的探索置于“历史的、社会的和文化的语境”中，因为只有在这样的语境中音乐才被创造与聆听。在弗莱希看来，以往的音乐史叙事只关注“伟大作曲家”（great composers）及其作品，而大大忽略了影响音乐生活构建的诸多社会—文化潮流和激发、促动音乐生命力的“人”——表演者、听众、赞助人、表演艺术策划—经理人、评论家、教育工作者和出版人。[16]鉴于十九世纪音乐发展的丰富性和多变形态，弗莱希的《十九世纪音乐》在深入探讨“浪漫主义”与“浪漫音乐”之品格、特征及其艺术实践的同时，对十九世纪后半叶开始形成并与音乐之“浪漫主义”分庭抗礼的“现实主义”“民族主义”和“历史主义”进行了考察与论述。

回顾与梳理关于十九世纪“浪漫音乐”的代表性著述及其写作路向，是为了厘清对十九世纪音乐进程之历史脉络、时代风尚、艺术问题的探索演进和认知发展。对一个“音乐时代”学术审视的再思考，可以帮助我们站在一个扎实的基础上，深度考察十九世纪音乐历程的现象与本质，更深入地理解那些我们似曾熟悉的作曲家及其作品和那些促动“音乐命脉”的艺术思潮与创作走向。

当我们重新审视十九世纪的“浪漫（主义）音乐”或“浪漫派音乐”时，我们必须再度面对关于这个时代的“音乐断代史”指称问题：“浪漫（主义）音乐”

---

15. Walter Frisch, “Series Editor’s Preface” in *Music in the Nineteenth Century*, xiii.
16. Ibid., xv.

还是“十九世纪音乐”？提出与直面这样一个问题并不仅仅是为了采纳、认同一种音乐时代的“指称”，而是为了表达对“音乐断代史”命名问题及其学理蕴涵的再思考。从以上对多种关于十九世纪音乐及其历史进程的学术性著述的梳理和提要来看，以“十九世纪音乐”来取代“浪漫（主义）音乐”显然已经成为一个不容忽视的学术现象，这种关于一个音乐时代的认知与史论写作实践的趋势表明了西方学界的一个共识：“浪漫”和“浪漫主义”很难完全指代整个十九世纪音乐的发展，而“十九世纪”这样一个比较“客观”的时间性（“百年之整合”）指称则比较适合十九世纪音乐的“史实”（facts）——“十九世纪音乐（史）”在看似平实地划定一个音乐时代的时间范围的同时，实际上给予音乐史学者对这个时代音乐现象、语境、特征、潮流等问题言说的更宽阔的论域和学术空间。

那么到底什么是“浪漫（主义）”？雅克·巴尔赞（Jacques Barzun，1907—2012）说：“给浪漫主义下定义的任何企图都注定是徒劳的。”[17] 这位在西方极有影响力的史学大师之所以发出这样的无奈之声，实在是由于各路学者给“浪漫主义”的释义太多了，但又很难给出一个完满的概括性定义。即使这样，人们依然孜孜不倦地探寻着“浪漫主义”的要义并试图赋予其“定义”。讨论“浪漫主义”（Romanticism），我们自然先得面对“浪漫”（romantic）这一语词。[18] 德国浪漫派诗人诺瓦利斯（Novalis）两百多年前对“浪漫”一词的“释义”今天读来依然让人心动：“当我给卑贱物一种崇高的意义，给寻常物一副神秘的模样，给已知物以未知物的庄重，

17. 雅克·巴尔赞：《从黎明到衰落：西方文化生活五百年（1500 年至今）》（林华译），北京：世界知识出版社，2002 年，p. 467。

18. 雅克·巴尔赞在《从黎明到衰落：西方文化生活五百年（1500 年至今）》中，用整整一节（十八页）的篇幅来呈现“关于一个词（romantic）的题外话，”其中一开头关于“Romantic”一词的词源及用法的讲述值得关注。巴尔赞认为：英语中浪漫 (Romantic) 的用法可追溯到十七世纪，意指有想象和新意的故事叙说。此语词以后又用来形容景色和绘画，成为 harmonious 与 picturesque 的同义词。Romantic 这个形容词的词根当然是 Rome（罗马）和 Roman（罗马人，罗曼语），这种多变的古老方言后来派生出法语、西班牙语、意大利语与罗曼语系（romance）的其他语言。在以这种方言写作的故事被称为“roman”（韵律故事）后，爱情和历险就成为此类故事的“特性主题”。今日法文中的“小说”仍用 roman 一词，而英文中的 romance 则指小说中的一种类别，通常表现与爱相关的故事。英语中的 Romantic 正是在这样的词源及用法演进中不断将更多与爱情、幻想、神秘相关的涵义融入了语词的蕴意。参见该书 p.469。

给有限物一种无限的表象，我就将它们浪漫化了。”[19] 如果对“浪漫”一词进行更学理化的审视，我同意这样的说法：“浪漫是一种不局限于一个时代的精神姿态。这种姿态在浪漫主义时代，获得其完满的表达，但不局限于此。”[20] 保罗·亨利·朗这位二十世纪杰出的音乐学家认为：“浪漫主义”并不是一个新的运动，其精神内涵中三个核心要素——青春的活力、渴望与陶醉——自古（希腊）就有之，是“一直不断重现的人性素质”。[21] 因此，“浪漫精神”是在特定时期内人性永恒的素质的一种复苏。当这种复苏的“精神姿态”期待触动感官、直入心灵的艺术化呈现时，“浪漫主义”便作为一种文艺思潮而登上历史舞台，与之相对应的是以启蒙思想为精神诉求的“古典主义”。

作为一种艺术潮流，音乐领域的“浪漫主义”是紧随文学上的“浪漫主义”而涌现的。可以这样说，浪漫主义音乐在观念和实践的诸多方面都是汲取了已经先行一步的浪漫主义文学的诗意理想及其艺术诉求。然而，值得注意的是，文学领域的浪漫主义者尤其是那些文学评论家们都以极其景仰的态度来看待音乐，在他们眼里，音乐艺术成了最具浪漫特征的文艺形态，其品质和精神能够让人的心灵得以净化与升华。正如德国早期浪漫主义文学思想的代表人物威廉·海因里希·瓦肯罗德（Wilhelm Heinrich Wackenroder，1773—1798）所言：“音乐是艺术的艺术，因为它能够把人的心灵的感情从凡俗的混沌之中超脱出来。”[22] 瓦肯罗德的挚友、被誉为与歌德、席勒齐名的德国浪漫主义文学家路德维希·蒂克（Ludwig Tieck，1773–1835）同样激赏音乐这门声音艺术的神奇：“通过这门艺术在我们心中激起的作用毋庸置疑地属于最令人惊叹的事物之列，哦，我甚至想说，它可是一团最无法理解、最神奇罕见、最深奥莫测的迷。”[23] 早期浪漫主义文学家们的“音乐观”

---

19. 转引自吕迪格尔·萨弗兰斯基:《荣耀与丑闻：反思德国浪漫主义》（卫茂平译），上海：上海人民出版社，2014 年，p. 13。
20. 同上，p. 12。
21. 参见保罗·亨利·朗:《西方文明中的音乐》（顾连理、张洪岛、杨燕迪、汤亚汀译），贵阳：贵州人民出版社，2001 年，p. 451。
22. 转引自保罗·亨利·朗:《西方文明中的音乐》，p. 455。
23. 费利克斯·玛丽亚·伽茨选编:《德奥名人论音乐和音乐美——从康德和早期浪漫派时期到二十世纪二十年代末的德国音乐美学资料集》（金经言译），北京：人民音乐出版社，2015 年，p. 315。

以及关于音乐艺术的浪漫主义审思对整个十九世纪的西方文艺思想与音乐审美产生了深刻的影响，这尤其体现在叔本华和尼采这两位哲学大家的美学观念中。在叔本华的心目中，音乐具有至高无上的地位，它与其他艺术形式之间的区别是“本质”的不同，音乐所具备的这种“特质”使它能作为一种“绝对的语言”而处立于艺术金字塔的最顶端：

> 音乐乃是全部意志的直接客体化和写照，犹如世界自身，犹如理念之为这种客体化写照一样；而理念分化为杂多之后的现象便构成个别事物的世界。所以音乐不同于其他艺术，决不是理念的写照，而是意志自身的写照，[尽管]这理念也是意志的客观性。因此音乐的效果比其他艺术的效果要强烈得多，深入得多；因为其他艺术所说的只是阴影，而音乐所说的却是本质。[24]

正是因为将音乐看得如此高端、神奇与如此“本质”，叔本华才坚信，音乐这门完全孤立于其他一切艺术之外的绝妙的伟大艺术不仅能够强烈地震撼人心，而且可以作为一种绝对普遍的“语言”让人完整、深刻地领会。[25]

尼采的美学思想和音乐观念无疑与叔本华的“艺术哲学”有着密切联系，尽管他不完全同意叔本华“音乐是意志”的表述，但尼采的音乐哲思底蕴与叔本华的音乐观一脉相承。尼采认为，所谓“音乐显现为意志”，就是指它以“审美的、纯粹观照的、无意志的情调的对立面”而呈现。[26] 尼采音乐哲思的独到之处在于：他在阐述希腊悲剧的两个对立元素——阿波罗元素和狄奥尼索斯元素——的基础上，强化了“音乐精神”作为悲剧之本原的重要性：“音乐的世界象征决不是靠语言就完全对付得了的，因为它象征性地关涉到太一（das Ur-Eine）心脏中的原始矛盾和原始痛苦，因此象征着一个超越所有现象、并且先于所有现象的领域……音乐最深邃的意义，则是所有抒情诗的雄辩和辞令都不能让我们哪怕稍稍接近一步的。”[27] 显而易见，尼采的音乐哲思将浪漫主义的音乐审视推向了艺术审美的浪漫

---

24. 叔本华：《作为意志和表象的世界》（石冲白译），北京：商务印书馆，1982 年，p. 357。
25. 同上，p. 354。
26. 弗里德里希·尼采：《悲剧的诞生》（孙周兴译），北京：商务印书馆，2012 年，p. 51。
27. 同上，pp. 52–53。

化高潮，因为他表达了几乎所有浪漫主义者都最想说的话：当语言（文字）无法表现艺术家的感情时，音乐之声就自然响起。

任何对“浪漫主义”问题的早期论述进行的审思都必须要提到 E.T.A. 霍夫曼（Ernst Theodor Amadeus Hoffmann，1776—1822），[28] 因为他在尽显文学（小说、诗歌）和音乐创作才华的同时，以其独特的优美文笔写下的论音乐的文字不仅引领了当时言说“浪漫主义音乐”的文风和思绪，而且开启了现代音乐评论（musical journalism）的大门，舒曼和瓦格纳等人的音乐评论实践无不深受霍夫曼的影响。作为一个有着实际音乐创作经验的作曲家和深谙浪漫主义审美叙事的音乐评论家，霍夫曼对音乐本质的叙述读来似乎是一种浪漫情调的抒怀，但它却切中了音乐之“浪漫蕴意”及艺术特性的要义，反映出那个时代的“音乐人”对“音乐之浪漫”命题的基本理解：

> 如果我们说音乐是一门独立的艺术，我们不总是在特指器乐曲吗？这种音乐鄙视任何帮助及另一种艺术（诗艺）的任何掺杂，只是纯粹地表达音乐这种艺术形态独有的本质。器乐曲是所有艺术中最浪漫的——几乎可以说是唯一真正浪漫的艺术——因为它唯一的表现主题就是无限。奥尔菲斯的里尔琴打开了冥府之门——音乐为人类揭开了一个未知世界，这个世界完全不同于人类周围的外部感官世界，在这个新世界中，人类抛弃所有围绕于身的确切感受，而屈服于一种不可言说的渴望。[29]

霍夫曼的这段话影响甚广，堪称浪漫主义音乐言说的经典，它出自作者原先发表在《大众音乐杂志》（*Allgemeine musikalische Zeitung*）上两篇评论的修订稿《贝多

---

28. E.T.A. 霍夫曼是一位多才多艺的浪漫主义者，既是当时颇具声望的诗人、小说家、文学批评家，也是很有成就的作曲家、画家和剧院经理。他创作的小说和音乐作品都在历史上留下了印记。霍夫曼的文学创作及其诗意想象给予后代作曲家很多艺术上的启示，霍夫曼所创造的一些诗意形象甚至成为十九世纪及二十世纪作曲家创作的灵感来源。例如，舒曼的钢琴套曲《克莱斯勒偶记》、奥芬巴赫的歌剧《霍夫曼的故事》、布索尼的歌剧《新娘的选择》与欣德米特的歌剧《卡地亚克》等都受到霍夫曼“浪漫式幻想”的深刻影响。

29. Leo Treitler (ed), *Strunk's Source Readings in Music History*, Revised Edition, New York: Norton, p. 1193.

芬的器乐曲》。[30] 仔细阅读此段话语，可以从中感知浪漫主义音乐美学之底蕴的由来。

霍夫曼首次提出了作为独立艺术的音乐特指“器乐曲”的这样一种观念。在此，音乐的自律性质和独立品格只在器乐曲中显现，正是在这种不需依靠其他艺术的帮助并排斥“非音乐”元素渗透的表达中，音乐的“纯粹性”得到了完美的展示。霍夫曼极其重视音乐（器乐曲）的“纯粹性”表现，因为在他看来，这种“纯粹性”所形成的音乐本质最适合承载艺术的“浪漫”情愫和韵致，“无限”作为其表现主题的“唯一性”给予音乐思维无穷的艺术想象和表达的可能性，音乐所开启的“未知世界”将在促使人类摆脱所有可言喻之感受的同时，去体现一种不可名状的精神向往。显然，霍夫曼言说的音乐中的“浪漫”品质不仅展示表现形态的特色，而且具备了一门“独立艺术”的本体意义。值得注意的是，霍夫曼在此强调的以器乐曲之“纯粹性”来体现的音乐艺术的“浪漫”品质与我们通常理解的“浪漫派音乐”的特色并不相同。传统意义上与“古典（主义）音乐”相区别的“浪漫（主义）音乐”，其最典型的艺术趣致就是与其他艺术融合——“诗”与“乐”的水乳交融将艺术歌曲的地位提升到崭新的高度，哲思、理念、诗歌、戏剧、小说、绘画、神话、传说、景观、历史场面、个人经历等作为有“内容”的文本进入器乐曲领域则导致了“标题音乐”（programme music）的异军突起，瓦格纳的“整体艺术作品”（Gesamtkunstwerk）观念与乐剧创作实践更将“艺术融合”的审美理想和音乐呈现带向了前所未有的艺术境地。其实，霍夫曼认知中的“浪漫”品质及其艺术构建是指他所崇拜的海顿、莫扎特和贝多芬的器乐曲创作，正是这三位伟大作曲家器乐作品中的艺术辉煌，让他认为有必要思考和论说音乐之“浪漫”的魔力。

在霍夫曼看来，海顿、莫扎特和贝多芬全都是“浪漫主义作曲家”，因为“这三位大师的器乐作品洋溢着共同的浪漫精神——这是因为他们对音乐艺术独特的本质有着共同的深层理解。”[31] 尽管霍夫曼在此把维也纳古典乐派的三杰放在一起来论说“浪漫主义”，但他内心最崇拜的无疑是贝多芬。从以下的话语里能清楚地感受到霍夫曼的“贝多芬情结”：

30.《贝多芬的器乐曲》一文是霍夫曼根据他 1810 年 7 月与 1813 年 3 月匿名发表在《大众音乐杂志》上的两篇评论修订而成，此文作为《克莱斯勒偶记》中的一篇发表于 1814 年。

31. Leo Treitler (ed), *Strunk's Source Readings in Music History*, Revised Edition, p. 1194.

> 海顿浪漫性地把握住了人类生活中的人性意趣，所以对大多数人而言，海顿的音乐较为通俗易懂。
>
> 莫扎特则更注意呈现深藏于内心世界的超人性的意向和神奇的境界。
>
> 贝多芬的音乐激发了情感的奔涌，恐惧、敬畏、震惊与痛苦尽情宣泄，同时唤醒了无尽的渴望，而这正是浪漫主义的本质。因此，他才是一位彻底的浪漫主义作曲家。由于声乐曲排除了不确定性的渴望的特征，而只是通过在无限的世界中可达情感体验的语词意涵来表达感情，这或许就是贝多芬在声乐曲创作上少有成功的原因吧？[32]

霍夫曼在他的论述中一而再、再而三地强调器乐曲的“纯粹性”及其作为音乐艺术品质的本体意义，这种意义的独立存在成为“浪漫音乐”的艺术真谛，而海顿、莫扎特尤其是贝多芬的音乐创作被看作“浪漫精神”的集中体现。霍夫曼的这种“浪漫主义音乐观”无疑会让不少人发生困惑：为什么此处的“浪漫主义”或“浪漫精神”关联到的是我们所熟知为典型体现“古典主义”“古典精神”“古典风格”的维也纳古典乐派的三位大师？霍夫曼没有错，需要调整的是我们的认知，因为以霍夫曼为代表的十九世纪初的那些浪漫主义者对“浪漫主义”和“浪漫精神”的理解和概念所指与后人对相关概念及内涵的认识并不相同。从音乐美学史的角度来看，霍夫曼等早期浪漫主义评论家的“浪漫主义音乐观”实际上是一种音乐美学观的表达，它从音乐接受的维度来审视“古代”与“当代”的音乐风尚，海顿、莫扎特与贝多芬这三位作曲家具有“当代品格”的器乐曲辉煌呈现出早期浪漫主义音乐评论家期待中的音乐纯粹性和艺术崇高感。换言之，霍夫曼关于“浪漫主义音乐”的言说并不是针对以音乐语言为具体表现形态的创作思维与作曲技法，所以它不是一种音乐风格的指称，而是以一种艺术观照来抒发音乐审美的思绪。

进一步的问题是：为什么早期浪漫主义音乐评论家要用“浪漫主义”或“浪漫精神”而不是“古典主义”或“古典精神”的语词来论说维也纳古典乐派三杰的器乐曲辉煌？西方音乐的历史进程告诉我们，十八世纪的西方音乐发展情况颇为复杂，呈现出丰富多彩的艺术情境。从1720年代起，以华丽风格为代表的前古典音乐的创

---

32. Ibid., p. 1195.

作实践已经与晚期巴洛克音乐的发展齐头并进，前者简洁明畅的艺术品格在很大程度上向晚期巴洛克音乐的宏大叙事发起了强有力的挑战。十八世纪中叶出现的正歌剧改革与喜歌剧的问世自然是散发启蒙思想光芒的艺术进步，但最能反映这一时代音乐脉动与艺术风尚的是交响曲的诞生及其蓬勃发展。无人能确定谁是交响曲的发明人或创立者，这种大型的纯器乐体裁几乎是同时出现于欧洲各主要音乐城市（宫廷），从米兰到曼海姆，从维也纳到巴黎，从柏林到伦敦，交响曲的创作与表演成为十八世纪中叶最亮丽的“音乐景致”，交响曲发展的强劲动力推动着欧洲艺术音乐迈向了一个具有历史意义的新阶段——纯器乐的交响曲不仅实实在在地占据了“核心体裁”的显赫地位并引领着音乐潮流的前进，而且深刻地影响了以音乐会形式而呈现的现代意义上的音乐生活的社会建制。正是有了前古典时代早期交响曲创作、表演与接受之艺术实践的丰厚积淀，海顿、莫扎特和贝多芬的交响曲创作才能够达到一种更高的艺术境地，才能够让霍夫曼等早期浪漫主义评论家感觉到“浪漫”的魔力。在此，“浪漫”不是一种音乐风格，而是一种凸显音乐审美理解的观念性概说，渗透其中的是对纯器乐艺术美妙的崇敬与激赏。对霍夫曼这样的早期浪漫主义者而言，交响曲的纯器乐思维及艺术表达真正体现了音乐艺术的独立品格，其自律性的音乐构建和艺术蕴涵典型地展示了音乐艺术之本体意义的“无限”和“渴望”。用这种融入言说者自身的艺术理想和浪漫情怀的话语来构建以交响曲为代表的十八世纪后期达到艺术高峰的器乐曲品格及特质，“浪漫”或“浪漫主义”的确是一个体现这一代人真切的审美感受和艺术认知的恰当指称。[33]“浪漫”关联着“无限”，而“无

---

33. 激赏交响曲并从中引发关于音乐艺术本质的审思，是霍夫曼这一代浪漫主义评论家的“共性”，因为他们都从方兴未艾的交响曲的艺术活力中，感受到了这一大型器乐体裁巨大的艺术能量和具有吸引力的表现特性。在颂扬交响曲所代表的器乐曲之“自律性”品格并强调其“诗意”的纯粹性特质的同时，揭示和推崇器乐曲所营造的令人幻想的“音乐神奇”，是霍夫曼们的艺术共识，蒂克关于交响曲的一段话语就是这种“共识”的明证：“交响曲能够展示一种丰富多彩、五彩缤纷、朦胧不清、但按照美的原则发展的戏剧，而诗人是绝对不可能向我们提供这种戏剧的；因为交响曲用谜语来揭示谜语，它不依赖于概率的法则，它不需要与任何故事和人物连在一起，它只耽于它那纯粹诗意的世界。它因此避开了一切吸引我们的、令我们心醉神迷的中介（Mittel），事情从开始直至结束就是它的对象：在任何瞬间，目的本身都在场，它开始并结束这部艺术作品。”转引自费利克斯·玛丽亚·伽茨选编：《德奥名人论音乐和音乐美——从康德和早期浪漫派时期到二十世纪二十年代末的德国音乐美学资料集》，p. 324。

限”则引发了无尽的“渴望”。当这种充满幻想情调的艺术鉴赏变成了智识群体音乐审美的“集体意识”，作为一种音乐美学观念的“浪漫主义”便具备了音乐史学的蕴意。正是这一言说“古典音乐”而非“浪漫音乐”的浪漫主义音乐美学的存在，让我们对“浪漫（主义）音乐”的考察和审思有了一种深层体悟音乐时代与艺术（创作）风格演变的可能性。

浪漫主义音乐美学与古典主义音乐创作及其艺术成就之间的对接与关联形成了十九世纪初西方音乐历史进程中的一个特殊现象，这种音乐美学思想与音乐创作（风格）的“不同步”境况反映出“古典”与“浪漫”这两个“音乐时代”之关系的特殊性。对于“浪漫主义音乐美学”和“维也纳古典主义音乐”同时并存的这样一种特殊现象，达尔豪斯有其深入的研究与解读。在达尔豪斯看来，这种音乐美学思想与作曲实践之间的“错位”反映了这一特定时期所造成的一种内在的“异质同构”——十八世纪就有美学预兆的“器乐解放”一直到由贝多芬实现的“理想形式”（Idealtypus）的交响曲，古典主义器乐曲的诗意蕴涵和崇高品格在霍夫曼们的浪漫化言说中达到了十八世纪未曾兑现的审美目的实现。[34]

无论是作为“音乐时代”的指称还是音乐风格的界定，“古典”（Classical）的标签都不是十八世纪本身的选择，而是紧接其后的十九世纪所赐。换言之，十九世纪是“古典”的意识真正形成的时代，其基础是这一时代的音乐家、理论家和知识分子群体对“音乐经典”（Canon）的认同感与构建、弘扬经典之传统的强烈诉求。J.S. 巴赫、亨德尔、海顿、莫扎特和贝多芬的作品被“浪漫一代”视为“音乐经典”，其崇高地位类似于在西方文明史上备受尊敬的文化艺术经典。当这些大师的作品被确立为西方音乐舞台上所谓的“核心曲目”（core repertoire）后，“音乐经典”不仅有了艺术标杆的意义，而且具备了一种稳固的“基石”作用，正是在这个“基石”之上，从“古典”到“浪漫”的音乐演进呈现出传统之创造性转换的时代特殊性。看到这种“特殊性”，我们就能够理解音乐领域的“古典主义”和“浪漫主义”的关系与文学领域的情况不一样。文学领域的“经典”是经过了

---

34. 关于浪漫主义音乐美学与维也纳古典乐派之特殊关系及其音乐美学和史学意义的深入探讨，参见达尔豪斯：《古典和浪漫时期的音乐美学》（尹耀勤译），长沙：湖南文艺出版社，2006 年，pp. 61–80。

几百年甚至近千年的历史锤炼而形成的艺术典范，这种跨度极大的历史演变中必然存在着各种思潮与风格前后关联中的影响、制约和具有挑战意味的抵制、抗衡。尽管西方音乐与西方文学一样有着悠久的历史，但由于音乐作为“声音艺术”的独特性，古代音乐作品的保留与传承极为艰难。“浪漫一代”的作曲家对巴赫之前的音乐的了解非常有限，中世纪音乐、文艺复兴音乐及早期巴洛克音乐的艺术丰碑对他们几乎没有什么影响。因此，在十九世纪确立了从巴赫到贝多芬这一百多年形成的“音乐经典”后，“浪漫一代”音乐家对“古典主义”的敬畏感和“融入”意识要远远甚于浪漫主义文学家。当“浪漫一代”所崇尚的“音乐经典”作为一种艺术理想而让人仰望之时，浪漫主义作曲家的艺术思考和创作实践自然就有了精神的归属。

从西方文化发展史的大视野来观察，“古典主义”与“浪漫主义”这两者并不存在尖锐的矛盾性对立，它们之间的连续性显然要大于差异性。保罗·亨利·朗这位音乐人文主义大师就对古典主义和浪漫主义的关系发表过极有说服力的论说：

> 那些原来在古典主义内部沉睡着的、从狂飙运动取得的那些非理性因素产生的离心力量在浪漫主义时期活跃起来。虽然如此，不应把浪漫主义当做古典主义的反面，它不只是古典主义的反动，而是古典主义中曾经固有的、积极的但驯服而保持着的平衡状态的某些因素的一种逻辑的发展。因为现在浮现到表面上来的那些非理性因素不是别的，正是从十七世纪以来我们所看到的那些主观性的倾向。只不过是在它们激化时，我们感觉到和古典主义的标准直接对立而已。因此，古典主义与浪漫主义之间在风格上的联系仿佛是早已决定了的。[35]

无人能够否认“浪漫主义”作为一种音乐风格而存在的现象，它的艺术独特性和在西方音乐史上的“时代意义”都是不可忽视的音乐史实。强调“古典主义”与“浪漫主义”在音乐史上的密切关系和特殊意义，正是为了从深层上理解从“古典”到“浪漫”的连续性，如同杰出的音乐史学家布卢默（Friedrich Blume,

---

35. 保罗·亨利·朗：《西方文明中的音乐》, pp. 451–452。

1895—1975）所言：“古典主义和浪漫主义在音乐史上形成了一个统一体。它们是同一音乐现象的两个方面，就像它们是同一历史时期的两个阶段。”[36] 布卢默这种将“古典主义”和“浪漫主义”组合成一个“音乐大时代”的观点的确具备了充分的史学依据，很有启发性。当然对这一观点的理解可以有多种角度及不同的侧重点，但对此现象进行的任何阐述都不能回避这样一个事实：“‘浪漫’音乐风格出自‘古典’音乐风格，并与后者相混合。”[37]

以宏观的视野考察浪漫主义音乐风格的总体特征，或是从微观的角度去探析一位浪漫派作曲家的具体创作，似乎总不能绕开一个人的身影，他就是跨越两个“时代”或一个大时代中两个“阶段”的伟大作曲家贝多芬。对贝多芬的评价，有一句中国式的套话广为人知：“集古典（主义）之大成，开浪漫（主义）之先河。”这句话听来无错，但要细究则有诸多问题需要进一步思考，尤其是贝多芬如何“集古典（主义）之大成”的——贝多芬怎样通过他的音乐创造力来超越海顿与莫扎特并将古典主义音乐推向艺术最高峰——就值得深入探讨。然而，毋庸置疑的是，与海顿、莫扎特相比，贝多芬与十九世纪音乐的联系更为紧密，这不仅是因为他的重要作品都写于十九世纪，更是因为他的“大师光芒”闪耀于这一百年的各个阶段。浪漫主义音乐家们几乎一致宣称贝多芬是他们中的一员，对他们来说，贝多芬就是精神上的领袖、艺术上的缪斯。关于如何看待贝多芬在创作技法上对浪漫派作曲家的影响力问题，学界有着不同观点，[38] 但无人能否认贝多芬在精神上对“浪漫一代”产生的巨大影响。“贝多芬神话”（Beethoven myth）就是导致贝多芬对“浪漫一代”之精神影响的根源所在。十九世纪是造“神”的时代，以“艺术之神”形象出现的伟大艺术家被看作普罗米修斯式的人物，他将火种带给人间的英雄行

---

36. Friedrich Blume, *Classic and Romantic Music: A Comprehensive Survey*, translated by M. D. Herter Norton, New York: Norton, 1970, p. 124.
37. Leon Plantinga, *Romantic Music*; *A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe*, p. 22.
38. 当代著名的贝多芬和舒伯特研究专家、美国加州大学（UCLA）音乐系的 Robert Winter 教授认为：“虽然贝多芬投射出了长长的阴影，但就浪漫主义的和声及结构手段而言，舒伯特才是十九世纪最具影响力的作曲家。”参见罗伯特·温特教授 2013 年上海音乐学院专题系列讲座综述：“追寻舒伯特”（In Search of Schubert），http:// musicology.cn /lectures/ lectures. 8615. html。

为却往往受到某种势力的排斥，这种悲剧性张力展示的是伟大艺术家宏阔的精神气场和成就伟业的“使命感”。[39] 十九世纪的浪漫主义者眼中的“艺术之神”一定是“天才”，因为在这崇尚个人主义的时代里，只有极少数的艺术天才方能实现“艺术拯救”的时代理想。“贝多芬神话”的缔造无疑是“浪漫一代”的众望所归。如果说霍夫曼的“贝多芬论”开启了“贝多芬崇拜”的大门，那么将贝多芬送上“神殿”的则是舒曼那一代浪漫派作曲家。[40]

对于那个时代祈盼“艺术救世主”的真诚与渴望和“贝多芬神话”蕴含的人文意义及艺术影响，我曾发表过如下的见解：

> “伟大艺术家”与“英雄的创造”这种承载意识形态表征的思绪与情怀理所当然地催生了散发个人神奇魅力的“大师光芒”（charisma），“伟大艺术家”的气场不仅笼罩浪漫主义艺术世界的各个角落，引发史无前例的“英雄崇拜”，而且深刻地影响了十九世纪西方社会中时代精神的构建与文化走向。从此，“伟大艺术家”以一种独特的个人形象愈来愈显赫地呈现于公众面前，他的人格魅力、他作品中所体现的情感意态和生命气象被与一个时代的历史

---

39. 在贝多芬那封著名的《海利根施塔特遗书》（1802 年 10 月 6 日）中，我们就可以看到这种成就伟业的“使命感”是多么伟大，具有多么强大的力量，以致于可阻挡一个人自杀的念头：“噢，把我当做或说成心怀怨恨的、疯狂的或愤世嫉俗的人们啊！你们完全是在污蔑我！你们不知道在那些外表之下隐秘的理由！从童年起，我的心和精神都倾向于慈悲的情操。甚至我时刻准备着去成就一番伟业……当我旁边的人听到远处的笛声而‘我听不见’时，或‘他听见牧童歌唱’而我一无所闻时，那该是何等的屈辱啊！这样的经验几乎让我陷于绝望：我已濒临自杀的边缘——‘是艺术’，就只是艺术留住了我。啊！在我尚未把我感到的使命全部完成之前，我觉得不能离开这个世界。”转引自菲利普·唐斯：《古典音乐：海顿、莫扎特与贝多芬的时代》（孙国忠、沈旋、伍维曦、孙红杰译），上海：上海音乐出版社，2012 年，pp. 636–637。
40. 舒曼在他作于 1830 年的《贝多芬纪念碑》一文中对贝多芬所表达的无比敬仰堪称浪漫一代作曲家之“贝多芬崇拜”的典型体现：“贝多芬的每一页创作，都以伟大的思想启导了我们国家，他是我们的民族的骄傲——难道我们全国人民不应当为他兴建比希勒（著名指挥家和作曲家）的宏伟一千倍的纪念碑么？……或者换一种方式，以一百棵百年以上的大橡树，在地上书写他的姓名，或者把他雕刻成一个巨大的塑像（就像拉戈·玛芝奥山上的保罗梅乌斯教堂一样）：这样他就可以像生前一样，居高临下地俯瞰群峰。在莱茵河航行的船上外国人问起：‘这个巨人是谁？’连三尺孩童都可以回答，这是贝多芬。——他们就一定会认为，这是德国哪个朝代的皇帝。”参见古·扬森编：《舒曼论音乐与音乐家》（陈登颐译），北京：人民音乐出版社，1960 年，pp. 13–14。

过程和社会脉动组接在一起。[41]

我认为“贝多芬神话”之所以能够主导十九世纪浪漫音乐的精神气场，就是因为它所体现的由“伟大艺术家”所代表的对独立人格的追求和对精神自由的向往契合了当时社会中“天才主导”“英雄拯救”的理想诉求。因此，“浪漫一代”在缔造“贝多芬神话”的同时，也为自己的创作探索找到了一条可以坦然依附的艺术文脉，这样，“浪漫”与“古典”的音乐关系便有了显现精神共鸣的审美依恋。“贝多芬神话不仅属于音乐史的组成部分，而且它本身参与了音乐史的构建。”达尔豪斯的话语可谓一语破的。[42]

除精神层面上的影响之外，贝多芬在艺术上对十九世纪作曲家也有着其独特的影响力。值得注意的是，贝多芬的同代人和之后的“浪漫一代”其实对贝多芬极具创造力并呈现崭新面貌的晚期作品并不那么理解，他们钟情的依然是以《第三交响曲》(“英雄”)、《第五交响曲》《第六交响曲》(“田园”)、《第七交响曲》《“热情”奏鸣曲》和《第五钢琴协奏曲》(“皇帝”)为代表的中期创作。这些音乐杰作所展现的英雄主义精神和光彩喷涌的人格魅力不仅让“浪漫一代”的作曲家感受到艺术作品特有的英雄性和崇高感，也使他们体悟到用音乐创作表达自我与展示个性的可能性。可以这样讲，“浪漫一代”的作曲家应该能从贝多芬的创作技法中学到一些东西，例如动机—主题构建、和声—调性安排、结构营造等，但他们从贝多芬的音乐创作中得到的更大启示是如何以富于创意的构思和具有表现意义的音乐逻辑来尽情展示充满张力的创作追求与突出“自我”的艺术理想。

“浪漫一代”的作曲家是古典主义音乐遗产的直接继承人和最大受益者，但是，这份珍贵的音乐遗产也让他们产生了“困惑”。以海顿、莫扎特、贝多芬为代表的维也纳古典乐派达到的艺术高峰实际上也对后人形成了一种巨大的挑战，古典主义音乐传统所蕴含的丰厚、深刻的精神内涵与已臻完美的音乐构建及艺术表达无疑把“浪漫一代”的作曲家推向了一个困境。对他们而言，维也纳古典乐派的艺

41. 孙国忠:《马勒百年祭》,载于《黄钟》2011 年第 4 期, p. 131。

42. 关于达尔豪斯对“贝多芬神话”及其接受史的详细论述,参见 Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, pp. 75-81。

术成就，尤其是贝多芬的音乐杰作既是精神鼓舞，又是艺术重压。贝多芬的作品如同一个高高在上而让人仰视的艺术标杆，衡量和考验着每一个十九世纪作曲家的创作，他们各自进行的音乐探索都可以视作在贝多芬光耀的笼罩下交出的答卷。如何在这种两难的情势下找到“突破口”并有效地展示具有个人理想与品位的创作追求，成为这些作曲家共同面临的艺术重任。正是这种在“困境”中积聚的能量和创造力，让我们看到了十九世纪音乐在各个领域的新发展——交响乐、钢琴音乐、艺术歌曲、歌剧等都在各自传统的基础上展现出体裁和形式的新面貌。

十九世纪音乐中的“浪漫主义”是一个复杂的论题，其丰富的蕴涵可以从多个层面或不同的维度来理解并诠释。我认为：作为西方艺术音乐发展史上的一个时代，音乐史论话语中的“音乐浪漫主义”（musical Romanticism）主要是指一种具有鲜明时代印记的“音乐风尚”。形成这一“音乐风尚”的原因有多种，社会—文化环境的变化无疑是其中最关键的因素。

十八世纪末的法国大革命依然震荡着十九世纪知识分子和艺术家们的心灵。启蒙运动所提倡的理性主义思想开始受到质疑，人们不再相信理性的万能和秩序的必然，转而追求情感的尽情释放，崇尚个人主义的奋斗及理想实现。音乐之社会大环境的改变使得十九世纪作曲家的独立意识更为强烈。谁是作曲家？作曲家何为？当这样的基本问题超越了作曲家本人的“自问”而成为一种社会关注时，音乐创作者的身份认同和认知就显现出西方音乐史上这一转型时期特有的文化内涵与历史意义。这种“大环境”中一个最令人瞩目的现象就是作曲家社会地位的改变。他们顺应时代的潮流，怀着自己的人生理想和艺术追求，要求“分享新兴中产专业阶层所声张的革命性自由，并逐步通过摆脱桎梏而成为其艺术之独立的主人和创造者。”[43] 迈出这关键一步的依然是大气、果敢的贝多芬。作为西方音乐史上第一位真正意识到必须在人格与经济上取得完全独立的作曲家，“贝多芬从其艺术生涯开始时就主动地改变其赞助人对他进行赞助的方式。他力图将自己构建成一个具有自主意识的作曲家形象。他在努力重构作曲家—赞助人关系时所运用的一些策略，为后一代作曲家（如李斯特、柏辽兹和瓦格纳）提供了资源，引导

---

43. 参见莉迪娅·戈尔：《音乐作品的想象博物馆：音乐哲学论稿》（罗东晖译），上海：上海音乐学院出版社，2008 年，p. 224。

他们通过自己的努力去塑造‘伟大艺术家’的形象”。[44] 十九世纪三十年代左右成长起来的这批作曲家已经逐渐脱离了长久以来一直控制着音乐家生活的“赞助体系”（the system of patronage），尽管独立自主的音乐人生活刚开始仍有一定的困难，但他们毕竟获得了比十八世纪的音乐家更多的机会。如今，比贝多芬年轻一代的作曲家可以靠自己的艺术才华和音乐技能生存并一步步地得到社会的认可和尊重。除了向音乐出版商出售自己的作品（乐谱），还可以从事演奏、指挥、教学和音乐评论等，所有这些与音乐相关的活动都给他们带来了经济上的收入。经济地位的相对稳定自然促使作曲家个人意识的不断增强，努力为自己的艺术理想而创作成为这一代作曲家的基本共识。对他们来讲，吸引听众固然应当考虑，但更重要的是在音乐作品中倾吐心声和抒发理想。值得指出的是，这一代作曲家都有一种追求“音乐永恒”和“大师风范”的感觉，通过自己的音乐创作而成为一位“伟大作曲家”，可以看作他们的共同心愿。

崇尚音乐中的“伟大性”——伟大作曲家和伟大作品——是十九世纪音乐文化的重要标志，这种对音乐艺术“伟大性”之强烈渴望的社会—文化基础正是“作曲家中心论”（composer-centredness）的确立。当作曲家作为“艺术音乐”（art music）创造者的身份得到社会承认并愈来愈受到重视后，不仅音乐创造者的地位已被提升到“艺术思想家”的高度，出自他笔下的乐曲也真正具备了“音乐作品”的概念与独特蕴涵。在此，作曲家的创作实践和艺术表达成为灵感激扬的天才的个性化展示，渗透其中的“音乐原创性”追求则被看成作曲家主体意识和“艺术神圣”之理念的真正成熟。[45] 由“伟大作曲家”的思想所承载的“艺术神圣”的创作理路必然导致作曲实践的专业性和精英化，在这些有着雄心抱负的作曲家看来，音乐不再是日常生活的一种点缀——作为世俗节庆的装饰、助兴或宗教仪式的传统参与——而是启人心智、触及灵魂的精神洗礼。

从深层上看，构成“浪漫一代”的“伟大作曲家”的思想底蕴依然是强烈的“经典”

44. Tia De Nora, *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792–1803*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995, p. 143.

45. 关于“音乐作品”概念的形成以及这一艺术现象在十九世纪音乐中的特殊价值和历史意义的深入探讨，参见莉迪娅·戈尔：《音乐作品的想象博物馆：音乐哲学论稿》之第八章“1800年以后：贝多芬范式”，pp. 222–264。

意识以及由此引发的精神激荡和热情澎湃。十九世纪的作曲家们在面对巴赫、海顿、莫扎特和贝多芬的音乐遗产时内心是震撼的，因为对大师们作品的深入研究让他们明白了这样一个事实：音乐杰作之所以能成为“经典”是因为这些作品的艺术蕴涵已经跃过一般意义上的“优秀”层面而达到“伟大”的境地。艺术创作中的“优秀”与“伟大”显然是有区别的。“优秀”（excellence）表明艺术呈现中的卓越依然是在传统样式或形态中的出类拔萃；“伟大”（greatness）则显示以超越传统（既定范式）的姿态及实践来展现创造性的表达，这种强调对传统之“重构”的艺术之举意味着面向“未来”的思考和探索。[46] 因此，主导“浪漫一代”作曲家创作思想的“经典”意识深刻地反映了弥漫于一个时代的复杂思绪和浪漫情愫：一方面满怀着对先辈大师艺术风采和音乐成就的真诚敬仰，急切地想通过实现自己的“伟大作曲家”之梦来融入大师行列；另一方面又想方设法探索新的创作路径，努力用“独创性”的音乐话语和艺术表达来尝试脱离传统的制约与“范式”的束缚。正是在这种复杂、矛盾的情势中，十九世纪的作曲家开始了他们闪耀时代光彩的艺术征程，并为世人贡献了音乐艺术的新辉煌。这里，我们可以通过考察十九世纪交响曲的发展态势（以三位重要作曲家的创作为例），审视“浪漫一代”面对传统的艺术创造。

在十九世纪音乐的进程中，以交响曲为代表的交响音乐是最受关注的音乐领域，只有肖邦等少数人未曾涉足于此，绝大多数的作曲家都将交响曲看作“重大体裁”，并期望通过这一体裁的创作来表达艺术理想并证明自己的音乐才华。如前所述，十九世纪早期对“浪漫主义”的美学审思及言说是围绕着以交响曲为代表的器乐曲，霍夫曼等对纯器乐之艺术美妙的崇敬和赞美与对交响曲的自律性特质和超越一切的“无限”之蕴意的评说，无疑深深地感染、激励着年轻一代的作曲家。除受到霍夫曼这些早期浪漫主义评论家的“浪漫言说”的影响之外，年轻一代的作曲家也都亲眼目睹了这样一个事实：与其他音乐体裁（宗教音乐除外）相比，交响曲的“庄重”和“深刻”更适合“音乐伟大性”的表达。对他们而言，交响曲的性质和品格是一种真正“音乐理想”（musical ideal）的集中体现。因此，交响

---

46. 关于“伟大作曲家”与“音乐经典”之关系以及这一现象在浪漫主义音乐语境中所显现的人文蕴涵和艺术作用，参见 Jim Samson, “The great composer”, in *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, edited by Jim Samson, pp. 259–284。

曲的创作对这一代人的意义不仅是主体意识的表露和创作能量的释放，更是一种展示精神之光的理想追求。

从历史上看，早期的交响曲只是一种具有嬉游性质的器乐曲，在成熟的“交响思维”到来之前，这种以欢愉、雅致见长的器乐曲体裁的主要功能就是娱乐王公贵族的宫廷生活。随着海顿中后期交响曲和莫扎特成熟期交响曲的出现，这种体裁原先继承的意大利歌剧序曲模式（快—慢—快“三段体”的情绪对比）的娱乐性已经隐去，取而代之的是融入作曲家个人思绪和情怀的艺术表达。到了贝多芬手里，交响曲体裁的艺术深意与思想厚度更是展现出一种前所未有的状态。这种发展态势的形成与十八世纪音乐的“中心”转移密切相关。当德国（德奥文化圈）取代意大利成为欧洲音乐的“中心”之后，以交响—奏鸣原则为核心内涵的“交响思维”的最终确立与不断丰富，不仅标志着交响曲体裁之音乐思维的深化和艺术品质的蜕变，而且宣告了作为器乐曲领域最重要形式的交响曲从此进入了具有哲思传统的德国文化的精神谱系。如果说维也纳古典乐派的交响曲艺术完成了一次具有文化意涵的华丽转身，那么十九世纪的交响曲创作则以风格的转型来探寻这一体裁可能承载的更多的音乐蕴涵和艺术表现力。

虽然舒伯特只比贝多芬晚去世一年（1828），但他和贝多芬属于两代人，这位音乐天才的一生都处在贝多芬的阴影下。舒伯特明明知道他写的大型器乐作品很难有上演的机会，但他仍然兴致勃勃地写作交响曲，因为他有着强烈的愿望要在“舒伯特之友”圈子之外的更大范围内展示自己的音乐才华。从他在交响曲历史上留下深刻印记的《B 小调第八交响曲》（“未完成”，1822）和《C 大调第九交响曲》（“伟大”，1828）中，我们不仅清楚地看到了舒伯特出色把控大型交响曲的能力，而且充分感受到这位被时代遮蔽的音乐天才在十九世纪交响音乐史上的极重要意义。

“浪漫时代”是“诗化”的时代，“诗”的蕴涵渗透于浪漫主义艺术的各个领域。当“诗化音乐”或“诗意的音乐表达”成为一种艺术诉求进入到交响曲创作领域后，作曲家首先需要面对的就是如何有效地处理“诗意抒情”与“交响动感”的关系。从这一角度观察，包括舒伯特在内的十九世纪交响曲作曲家实际上都处在一种两难的境地，因为“诗意抒情”在许多方面与以动力性戏剧张力为主导韵律的古典交响思维相矛盾。然而，在《B 小调第八交响曲》中我们却看到了舒伯特极富创意

的个性化处理。第一乐章中引子、主部和副部主题环环相扣，贯穿其中的是古典交响曲第一乐章中少有的“歌唱性旋律”。无论是构建乐章悲剧基调的低音弦乐引子所呈现的暗流涌动，还是双簧管奏出的主部主题悠缓、阴郁的悲歌都彻底打破了传统套路中原本期待的“动力感”和“兴奋度”，诗意的悲凉取代了常态中的动感明畅。令人耳目一新的是，舒伯特将理应由主部主题来表达的“动力感”变成了副部主题之舞曲般进行的音乐展示，而当这种似乎带来“光明”之力的音乐韵律被多次打断后，“希望”的碎裂更强化了音乐整体进行中的悲剧性张力。特别值得注意的是，舒伯特这种将交响曲“重头乐章”中情感释放的“着力点”从主部调性区域移向副部调性区域的思路和处理方法，对后来的浪漫派作曲家如勃拉姆斯、布鲁克纳和马勒的交响曲创作都产生了影响。可以这样讲，正是舒伯特这部饱含艺术创意和浸透人格底色的交响杰作正式开启了浪漫主义交响曲的历程。

以浪漫主义交响曲的开拓者而名扬历史的舒伯特又是一位古典交响曲传统的“守护者”，然后这种“守护”依然渗透着作曲家独有的诗意情怀。聆听被保罗·亨利·朗称作“就像守卫在管弦乐最伟大时代的神圣区域门口的最后堡垒一样”的《C大调第九交响曲》，[47] 人人都会被作曲家对古典交响曲传统韵致的透彻理解和深深敬意所折服和感动。即使是在这部“古典式”的交响曲中，舒伯特的艺术灵动使他能够极为自如地在浪漫的趣致与古典的意态之间转换。典型的例子是第一乐章开始部分的音乐呈现。乐章的引子散发出的清朗气息具有浓郁的浪漫风味，而当快板主题一出现，雄健挺拔的动力性节奏即刻将古典的交响气韵托之而起。舒伯特对此曲第三乐章的处理同样展现出交响写作的智慧。他巧妙地避开了那种已被贝多芬运用到极致的谐谑曲范式，用风俗性舞曲的韵律来围绕谐谑主题的幽默机趣，这种有别于贝多芬式强劲律动的谐谑曲创作让这部具备古典气质的交响曲有了一种诗意品格的从容。

毫无疑问，舒伯特完全称得上是一位“伟大作曲家”，其音乐中的“伟大性”绝非表明他超越了海顿、莫扎特和贝多芬的创作，而在于他能深刻领悟交响曲艺术传统之真谛的同时，用顺应自己艺术灵性的音乐手段表达了情感真挚的交响抒怀。像贝多芬一样，舒伯特以他独具匠心的创作将“古典”与“浪漫”的音乐里程连在一起。

柏辽兹是一位真正的浪漫主义作曲家，他对交响曲体裁的大胆探索以及在标

---

47. 参见保罗·亨利·朗：《西方文明中的音乐》，p. 479。

题音乐创作上所取得的艺术成就，使他自然进入到“伟大作曲家”的行列。从跨入交响曲领域伊始，柏辽兹就把自己定位于“革新派交响曲作曲家”，他以夸张激进的面貌出现，然而他的创作在许多方面仍然与古典交响曲传统有着联系。像其他十九世纪的作曲家一样，柏辽兹视贝多芬为偶像，但对贝多芬的敬仰并不影响到他对交响曲体裁本质的反思。由于这种不愿固守“古典”遗产的积极态度和求变的雄心，柏辽兹才能大胆地迈出改变交响曲音乐话语与叙事策略的关键一步。

贝多芬所有的音乐创作中对柏辽兹影响最大的是《第三交响曲》(“英雄”)和《第六交响曲》(“田园”)，正是这两部划时代的伟大作品让柏辽兹感受到了交响曲之创新意识的重要性与艺术求变的可能性。《第六交响曲》显然极大地满足了柏辽兹的艺术好奇心，从中他不仅学到了“音乐叙事”的另类路径，而且懂得了标题性交响构思中“立意”与“实现”之间的艺术逻辑。《第三交响曲》给予柏辽兹更多的是交响气场的震撼，贝多芬激情澎湃、气贯长虹的宏大叙事对他来讲可谓醍醐灌顶，寓意的强化和表现力的扩张，从此成为柏辽兹展示其音乐创意的最主要手段。但是，作为浪漫派作曲家，柏辽兹深知必须通过个性化的艺术呈现来达到自己的创作理想并贴近时代的音乐脉动。因此，柏辽兹的交响理路中不可能再出现像贝多芬中期创作所展示的那种全身心拥抱大自然的欢欣和畅快，更不可能有英雄主义情怀的人世拯救，他想表达的只是个人主义的情感诉求。柏辽兹热情豪放的性格、富于艺术幻想的灵性和充满激情的创新精神显然需要一种独特的戏剧性宏大叙事来展现“诗化音乐”的意涵。

柏辽兹的音乐个性鲜明，有着很高的辨识度，他作品中的诸多艺术特征——性格化的固定乐思，奇妙的情节化“内容”、多样的乐章组合、绚烂的管弦乐色彩——都是音乐史叙说的话题，但这些特征的真正意义在于：当它们合为一体变成一种独特的音乐叙事策略及其形象化展示时，交响曲的体裁品格和音乐内涵的呈现方式就具备了富于时代感的艺术新意。柏辽兹就是要用这样的创新之举来表达音乐叙事中的“人格声音”。这里，只需回想一下《幻想交响曲》第三乐章“田野景色”带来的艺术震撼力。在整个作品的音响构建中，这一乐章的音乐进行是最静态的。然而，这样的“安静”却蕴藏着极强的心理骚动。柏辽兹笔下的“田野”完全没有“贝多芬”那种“到达乡间时愉快心情的苏醒”，而是阴郁笼罩下的“空间”，因为它是前面乐章“舞会”场景之“爱之渴望”与单相思郁闷的情境延续。乐章开始时仅有英国管和双簧

管的独奏，这两个本是“暖色调”的木管乐器在这里显得特别悲凉，它们模仿空旷田野中两支远远对答的牧笛，极为贴切地营造出一种心理暗示。之后，乐队才渐渐响起，弦乐震音的演奏更加突出了孤独深处的心理紧张。这样的管弦乐叙事蕴涵丰富，情景交融，表现力极强。柏辽兹之所以能有这样的艺术胆略，是因为他深深懂得戏剧性情境展示的目的就是为了强化诗意诉说的力量和深度。

柏辽兹能够以伟大的浪漫主义作曲家立足于西方音乐史并不是因为他那“管弦乐色彩大师”的身份，而是因为他以独特的探索开辟了交响曲艺术表现的新路向，在此，传递作曲家“人格声音”的交响话语在实现诗化美学的音乐叙事的同时，也为十九世纪的大型器乐曲思维增添了一种别具深意的浪漫色彩。

对勃拉姆斯来讲，出生在十九世纪显然是个悲剧，但这种悲剧反而成就了他的伟大性。面对深厚的德奥交响曲传统，尤其是贝多芬的交响曲遗产，勃拉姆斯的心态是纠结的，热爱、崇敬中缠绕着震撼带来的畏惧。然而，他比同时代的任何一位作曲家都更理解这一优秀传统的艺术精髓及其意义，他也最乐意去接近传统和延续贝多芬的交响曲精神。勃拉姆斯的艺术理想和音乐趣味决定了他选择远离势头正旺的标题音乐与浪漫主义的过度煽情，“绝对音乐”（absolute music）才是他内心的真正向往。这种对艺术传统的亲切感，对纯器乐思维的浓厚兴趣，对交响曲艺术的敬畏，造就了勃拉姆斯交响曲的“高贵”品格。这种精神层面的“高贵”特指建立在严谨艺术逻辑之上的“音乐哲思”，它以独特的器乐语言与交响思维表达了一个浪漫主义作曲家回眸“古典”时的严肃思考。勃拉姆斯的创作并不因为与过去的关联而受贬损，反而因此成为“反潮流”的代表，展现出古典传统之根基在十九世纪中期的音乐场域中仍然存在的强大气场。

勃拉姆斯热爱和敬重传统，但他绝不是一个因循守旧的作曲家，勋伯格这位西方现代音乐的旗手就极其看重勃拉姆斯的音乐，充满敬意地称他为“革新派作曲家”。勋伯格在深度分析了勃拉姆斯音乐之和声、句法、变奏手法的创新特征之后，特别提到由此形成的“结构之美”是勃拉姆斯音乐创意的关键所在。[48] 勃拉姆

---

48. See Arnold Schoenberg, “Brahms the Progressive”, in *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*, edited by Leonard Stein, translations by Leo Black, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984, pp. 398–441.

斯几乎用了二十年才完成的音乐杰作《C小调第一交响曲》就可以让我们充分领略作曲家独具匠心的结构处理及艺术美感。例如,第四乐章那个著名的“颂歌主题”的呈现最能看出作曲家深思熟虑的布局与“结构之美”的特色及其价值。作为时间的艺术,音乐是一种“期待”的实现,而一个重要的“音乐主题”或“音乐高点”(高潮)的呈现及其过程往往成为作品的主要亮点。显而易见,勃拉姆斯深刻领悟个中奥妙,并以其精湛的作曲技艺将这种“期待”提升到颇具“仪式感”的审美高度。像贝多芬《第九交响曲》的第四乐章一样,勃拉姆斯在此也设计了一个长大的引子,为迎接“颂歌主题”的到来做了充分的铺垫。但不同于贝多芬的音乐布局——贝多芬是用否定先前三个乐章“主题”的过程(器乐宣叙调)来引出“欢乐颂”主题,勃拉姆斯用层层进展的“音乐期待”来呼唤壮丽的颂歌。从带有神秘气氛的弦乐拨奏到悲剧意味的渐强呼应和充满张力的加速,从宽广、悠长的号角声回荡到众赞歌般的真挚感叹,“颂歌主题”的奏响极其自然地完成了递次深化过程中的“音乐期待”。这样的“结构之美”基于“绝对音乐”的本体构建,不需要文字的提示,不需要“图解”的帮助,作曲家已在乐音运动与形式展示之中实现了“向贝多芬致敬”的创作构思。

勃拉姆斯崇敬经典的态度并不表明他要回到“过去”,他是一个典型的浪漫派作曲家。勃拉姆斯对“古典”的回眸及其“经典礼赞”是在另一个维度体现了十九世纪“音乐风尚”的丰富样态。勃拉姆斯的独特性在于:由于深谙以贝多芬为代表的古典交响曲的气息与韵致,他就能得心应手地构建与展现以凝炼、淳厚、沉毅、悲怆为底蕴的“贝多芬品质”,而这种充满人文情怀的哲思意味和沉郁有力的交响气韵,是其他早中期浪漫派交响曲所不具备的。从这一特定意义上讲,勃拉姆斯的交响曲所透露出的重建交响思维的意识和再探古典传统的姿态,使他的音乐呈现出一种超越“当代”和追求“永恒”的艺术魅力。

无论是舒伯特在“古典”与“浪漫”之间隽永意纵的自如转换,柏辽兹在管弦叙事中自成锋棱的激情扩张,还是勃拉姆斯用“绝对音乐”话语独自叙说的沉郁沧桑,他们的音乐深处都有着传统“命脉”的跳动。“浪漫一代”诸位作曲家的个性、经历不同,音乐趣味和创作路向也各异,但这种在艺术探寻中透露出的神往前贤、体悟师尊、追求伟大,却是这些人的“共同意识”。所以,“浪漫一代”的创作是“古典”之艺术生命的延续,因为它们有着相同的“根基”,而“音乐经

典”的存在以及对之向往和追求带来的艺术活力则是“古典”与“浪漫”形成“音乐共同体”的真正底蕴与关键所在。

作为一种时代“音乐风尚”的“浪漫主义”主要盛行于十九世纪的早期和中期，仅从这层意义上讲，能真正被称作“浪漫主义作曲家”的只是活跃于1820至1870年左右的这些作曲家，例如舒伯特、柏辽兹、门德尔松、肖邦、舒曼、李斯特、瓦格纳、威尔第和勃拉姆斯等，这是对“浪漫主义音乐”的狭义理解。查尔斯·罗森的名著《浪漫一代》只将以上一些作曲家作为研究对象纳入探讨的范围，除去他个人的学术兴趣和“选择性”研究的因素外，自然也反映出类似的学术认知。[49] 当然，无人能够否认，将整个十九世纪直至二十世纪初的西方音乐历程都纳入“浪漫主义音乐”范围的认知已是一个既定事实，这种将“浪漫（主义）”作为一个约定俗成的音乐断代史指称的现象仍将长久地存在下去。需要指出的是，保持这种对“浪漫主义音乐”广义理解的人应该明白这样一个事实：在1870年代后依然存在于音乐领域的所谓“浪漫主义”实际上已与狭义所指的“浪漫主义”有了很大的区别。十九世纪中后期，当“反浪漫主义”（anti-Romanticism）、“历史主义”（historicism）、“民族主义”（nationalism）和“现实主义”（realism）等思潮分别进入欧洲音乐的场域后，此时的“浪漫主义”肯定已不再是一种能够代表音乐主流和具有导向性的“音乐风尚”。如何看待十九世纪后半叶“反浪漫主义”语境中多种思潮的兴起及其在音乐艺术中的体现，这是一个专门的学术话题，近年来也受到一定的关注。[50] 有关这方面的研究，达尔豪斯依然是一位先行者。他于1982年出版的《十九世纪音乐中的现实主义》（英文版于1985年出版）是又一部十九世纪音乐研究的力作，因为他对十九世纪音乐尤其是歌剧艺术与“现实主义”思潮之关系的深入考察和洞见迭起的诠释，显然对已成思维定势的“浪漫主义音乐观”是一个强有力的挑战。[51]

我一直认为，在学界已达共识的西方音乐历史的六个“断代”应该置于更广

---

49. Charles Rosen, *The Romantic Generation*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1995.
50. See Walter Frisch, *Music in the Nineteenth Century*, pp.112–132.
51. Carl Dahlhaus, *Realism in Nieteeth-Century Music*, translated by Mary Whittall, Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

阔的“整体性”音乐史语境中进行审视：“西方音乐史上的时代转换没有突变的现象，而以渐变形成一种演进的过程。一个时代的音乐风格在达到其艺术高峰的同时，某种具有新意的音乐表现往往已经显露一定的发展态势。西方音乐史中这六个‘断代’的构成都建立在前后两个时代‘相交’的基础上。”[52] 因此，我们不仅要明确地把握一个“音乐时代”的基本脉络与发展中的各种“变异”，更应该清楚地了解两个“音乐时代”之间的“相交”过程，正是这种“渗透性”的时代转换所导致的特殊性演变，使得“时代之交”的音乐现象具有独特的艺术价值和历史意义。从十八世纪晚期到十九世纪初（直至十九世纪上半叶）的音乐进程表明：“古典”与“浪漫”这两个对当代音乐生活影响最大的“音乐时代”形成了极为紧密而特殊的艺术关联，在此，以“经典”认知为导向的“传统”建构及其艺术演变的张力成为贯通“古典”与“浪漫”之音乐命脉的基准与核心能量。

我赞同目前学界以“十九世纪音乐”来替代“浪漫（主义）音乐”的这样一种新的学术认知，因为形成此“认知”的学理基础反映了更具包容性和更具开放意识的当代史学品格和研究路向。显而易见，以“十九世纪音乐”来替代“浪漫（主义）音乐”的学术理路传递着对音乐史话语中呈现的“浪漫”与“浪漫主义”的质疑之声。我认为：这种质疑声所体现的音乐史学的反思精神必须充分肯定。但是，我们绝不能将十九世纪音乐史论中的“浪漫主义”的概念及其意涵刻意边缘化，因为这一具有特定意味的音乐史指称与十九世纪音乐的历史进程与艺术演变有着千丝万缕的联系。当我们能站在新的高度来再思音乐中的“浪漫主义”并在深层上理解其艺术品格和史学底蕴时，十九世纪音乐的历史进程、创作追求、风格嬗变与时代大视野中的艺术格局将更为清晰地展现在我们面前。换言之，十九世纪音乐（史）的审思与言说不能没有“浪漫主义”这个关键词，由于它的存在以及对它的重点关注，作为音乐断代史的十九世纪音乐才有了更具“生命体征”的艺术（和学术）的能量，渗透其中的是古典传统的强大力量与直面传统的创新精神。所以，“古典主义”音乐传统的“基因”孕育了“浪漫主义”音乐的生成和发展，这一连接两者的艺术命脉直接导致了西方音乐历史上最为灿烂的生命绽放。

正是因为有了如此美好的音乐存在，我们才能多拥有一份珍贵的人生温暖。

---

52. 孙国忠：《前古典时期的音乐风格问题》，载于《音乐艺术》2006 年第 2 期，p. 65。

序　言

我力图在本书中记述十九世纪欧洲的艺术音乐。所采用的时间界限——不可避免地带有某种武断性——基本上与这个世纪本身的起止时间相吻合。然而，本书的时间上限大约设定在1800年之前十年，由此关照到某些写于1790年代但似乎更多地属于十九世纪而非十八世纪的作品，由正在走向成熟的贝多芬及其更具前瞻性的同时代人所创作。时间下限设定于1900年，这似乎显得尤为古怪异常，例如，这一时间节点将马勒的创作生涯半途切断，又生硬地将理查·施特劳斯的音诗与其随后创作的歌剧杰作分割开来。但我们若是追随浪漫音乐进入二十世纪的轨迹，便会踏上一条没有任何自然终点的征程，令人望而却步：圣-桑一直活到1921年，普契尼活到1924年，拉赫玛尼诺夫活到1943年，理查·施特劳斯和普菲茨纳都活到了1949年。而且旧的风格及其各种美学信念尚未随着世纪的变化更替而消亡，新的风格却已明确出现。印象主义的音乐语言在法国成型，极端激进的实验在维也纳风生水起，这些现象都带有鲜明的现代特征，由于它们所具有的力量和影响，任何对第一次世界大战之前十五年里欧洲音乐的较为全面的历史叙述都会囊括这些内容。这些新的观念和风格如何与旧的观念风格彼此相适，似乎是一个属于二十世纪音乐史的主题内容。

本书将讨论的范围局限于欧洲，这并非表示其他地方的艺术实践在质量甚至种类上与欧洲音乐有着根本性的差异。这样做不过是承认在一个专门化日益增强的时代，我有自己的局限性。仅仅是十九世纪的美洲音乐就是一个广阔而复杂的领域，值得单独著书研究——并且最好由精通这一课题的学者来进行。

本书中对音乐和音乐生活的解释说明有意涉及宽广的领域，一方面是对社会

史和思想史的探究，另一方面则是对具体作品进行分析，而且数量和篇幅要甚于通常的音乐史书——伴随本书出版的谱例集《浪漫音乐曲集》[*Anthology of Romantic Music*] * 为分析提供了便利。以赛亚·伯林 [Isaiah Berlin] 爵士在其 1960 年写的一篇令人难忘的文章中反对一种“科学性的”历史编纂学，他反复多次提到这样一种历史隐喻，即将历史看作是一块由多条线索精细复杂地交织而成的致密的编织物，没有任何一种单一的解释范型能够对之进行充分的说明。这是一种

> 筛选和调整的活动，是对内聚性和统一性的寻觅，并且以我们全部的自我意识来试图将之完善，其途径在于调动我们所认为有用的一切——所有种类的科学，所有知识和技艺，以及我们从任何领域所获得的所有理论。[1]

这样一种观点或许也有助于音乐史的实践，其中那些能够得出最令人满意的答案的方面常常依赖于所提问题的性质——即依赖于所审视的是音乐史的哪一条线索。举几个非常简单的例子可以阐明这一点。如果我们要探究为什么舒伯特音乐中的某些有特点的和声进行与莫扎特音乐中的某些独特手法如此相似，我们可能会注意到舒伯特当时既有动因也有机会将他的这位前辈的作品作为自己创作的典范（也就是说，他仰慕莫扎特的作品，同时也能够接触到这些作品的文本），得出这一可能的解释的领域正是那个如今备受蔑视的领域——生平研究。再如，倘若我们询问，为何贝多芬的 Op. 105（《由长笛或小提琴伴奏的钢琴主题与变奏六首》）与他的 Op. 106（《“钢琴”奏鸣曲》）全然不同，那么一个较为合理的答案可能会指出这两部作品在目标受众上的明显差异——这很快就将我们带入社会学领域，至少是这一学科的一些基本问题。

本书中所暗含的诸多问题更为具体，例如，“这是一首怎样的乐曲？”而对于这一问题的各种解答，无论我们如何进行定位——作为“批评”、“分析”或是其他——唯独能够用于探讨的大量精确的术语和概念都来自音乐理论（广义上的）。

---

* 译者注：提请读者注意，包括本书在内的诺顿音乐史系列丛书的配套谱例集并未引入此中译版。

1. Sir Isaiah Berlin, “The Concept of Scientific History”, in W. H. Dray, ed., *Philosophical Analysis and History*（New York, 1966）, 41.

本书中的理论导向极具选择性和折中性。当研究意图在于说明一首乐曲中主题和调性区域的处理和布局时，主要采用传统的字母标记和罗马数字。如果所要处理的问题是肖邦对传统调性结构进行加工处理的特性，那么运用海因里希·申克尔［Heinrich Schenker］的理论（如今论述调性音乐的美国著述家中几乎无人能够完全不予采纳）加以分析便足够清楚明晰。

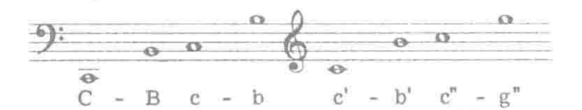
本书的完成历时长久，为此我要向我的朋友和同行——以及出版者——致歉，因为他们期望此书尽早问世。但在我看来，与其为此书之所以姗姗来迟的各种原因做出详尽的解释（这一课题的所涉范围和复杂性，针对这样一个学术研究活动急剧涌现的领域写作一本综合性著述所面临的困难，等等），在此更为合适的做法是致谢，没有以下这些人的帮助，本书将会迟来更多。感谢我的几位同行提出的建议和批评，其中包括保罗·亨利·朗［Paul Henry Lang］（他为本书进行了大量珍贵的评注）、艾伦·泰森［Alan Tyson］、约瑟夫·科尔曼［Joseph Kerman］、克劳德·帕利斯卡［Claude Palisca］、阿伦·福特［Allen Forte］、大卫·勒温［David Lewin］、斯蒂芬·海弗林［Stephen Hefling］和扬·拉金斯基［Jan Radzynski］。一些有才能的学生在不同时期向我提供了帮助，包括黛博拉·斯坦因［Deborah Stein］、艾琳·莱文森［Irene Levenson］、迈克尔·切尔林［Michael Cherlin］、罗宾·华莱士［Robin Wallace］、拉斐尔·阿特拉斯［Raphael Atlas］，以及最近的也是帮助最多的一位，朱迪斯·希尔博［Judith Silber］。卡罗尔·普兰廷加［Carol Plantinga］、伊丽莎白·黛林格［Elizabeth Dailinger］和伊丽莎白·弗里奥内［Elizabeth Frione］帮助我整理出工整美观的文稿。我也要感谢我借以进行研究的几个图书馆的朋友，其中我尤其要提到的是耶鲁大学音乐图书馆的哈罗尔德·E. 萨缪尔［Harold E. Samuel］教授、肯尼斯·铃木［Kenneth Suzuki］、维克多·卡戴尔［Victor Cardell］、凯瑟琳·曼希［Kathryn Mansi］和沃伦·考尔［Warren Call］，以及伦敦大学音乐图书馆的安西娅·M. 拜尔德［Anthea M. Baird］博士。我的编辑、诺顿公司的克莱尔·布鲁克［Claire Brook］，始终充满耐心，为我提供帮助。我还要感谢1979—1980年来自美国国家人文基金会的一笔及时的研究经费。然而，给予我最长久恩惠的是我的父母，他们一直鼓励我进行此类研究著述工作，也正是我父亲科内利乌斯·A. 普兰廷加［Cornelius A. Plantinga］这个典范最早唤醒了我心中对于音乐和学术研究的热爱。

目 录

插图列表

浪漫音乐

本书中所使用的音高名称体系如下所示：



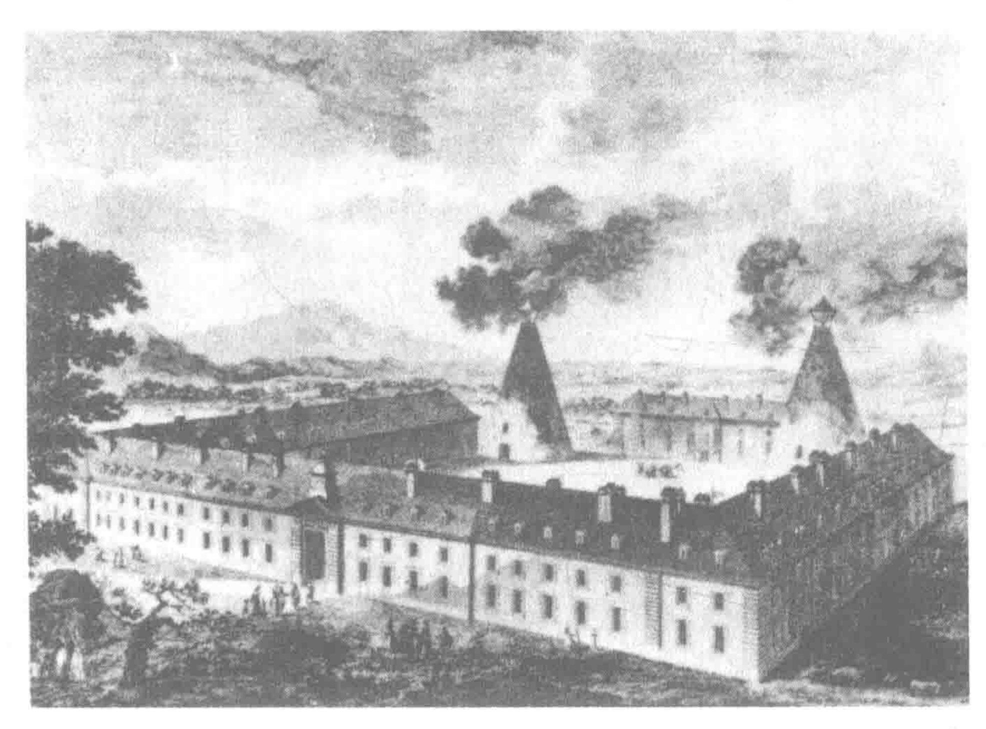
第一章
导　论

浪漫音乐的社会和文化根源可以在很大程度上回溯至十八世纪。从十八世纪中期开始，影响深远、不可逆转的各种力量就一直在改变着欧洲生活的性质。这些变化以多种形式出现，并且在不同领域有着不同的进展速度，有时是经过几乎不可觉察的各个阶段，有时则是通过剧烈的突变，这些变化最终转变了整个欧洲大陆的社会、政治、经济以及思想和情感。

历史背景

对于这些变化具有根本性意义的是贸易和工业的加速发展，导致权力和财富逐渐从占有大片土地的贵族转移到商业活动者手中。这一趋势在西方比在东方更早地体现出强劲的发展势头，英国处于领军地位，法国和尼德兰紧随其后。英国的商业舰队从 1702 年的约三千三百艘船只扩充到美国革命时期的九千四百艘，而英国 1800 年的进出口价值几乎是 1750 年的四倍。在法国，1789 年大革命前夕，位于阿布维尔［Abbeville］的范·罗拜［Van Robais］纺织厂雇用了大约一万两千名工人——这个大型企业与持续存在的小作坊传统形成鲜明对比，这种小作坊通常由某个家庭经营，受制于自中世纪延续下来的行会的诸种限制约束。

尼德兰（即尼德兰联省共和国［Dutch United Provinces］），昔日的海上霸主，此时在制造业和贸易方面落后于英法，但阿姆斯特丹仍旧是银行业无可匹敌的中心。据估计，1777 年，尼德兰掌握着英国百分之四十的国家债务。在欧洲还有其



法国皇后的水晶工厂，位于法国克勒索［Creusot］。版画，约 1785 年。

他一些政治和商业中心充分参与和分享着新兴的工业发展和经济扩张：法兰克福和汉堡这样的自由贸易市，以及作为神圣罗马帝国中心的维也纳，都感受到新兴商业活动的突飞猛进。在诸如朗姆酒贸易、厚篷帆布制造和印刷业等如此多样的商业活动中，财富来去匆匆。

2

在过去的几个世纪中，财富通常等同于对土地的占有；而在十八世纪末，更容易加入富人行列的做法是掌握货物和资本——随时可以转手的商品，在社会阶级体系中畅通无阻，而不受制于旧有的阶级障碍。确定无疑的权力和名望不可避免地依附于财富，无论掌握财富者是历史悠久的贵族家族，还是（例如）以贩卖某种畅销软膏而发家的不知名的平民百姓。因此，持续增多的实业家和银行家以及不断壮大的小商贩阶层挑战着传统欧洲贵族的特权和声望。贵族阶层曾经一度倾向于吸收或至少是接受那些通过经商而致富的人们。商人的女儿可能会嫁给古老的贵族家族的儿子。在塞缪尔·理查德森［Samuel Richardson］的当时得到最广泛阅读的小说之一《帕米拉，又名美德得报偿》［*Pamela, or Virtue Rewarded*］

中，出身中产阶级的女主人公所得到的报偿正是当时社会眼中的终极归宿：成为一位伯爵的夫人。贵族阶层与富商阶层还有其他的结合途径：在维也纳约瑟夫二世（1780—1790）的“开明君主制”下，贵族特权的赋予有时完全以财富的多寡为基础，而在威尼斯，新兴富裕家庭的姓名则被郑重写入该城贵族统治阶级的古老“金书”[Golden Book] 中。

但是，如此重大的社会转型也不可避免地埋下对既有秩序心存不满的种子。政府的组建、律法的制定很少是为了普通市民的利益——即便是富裕的市民。在法国，直到法国大革命之前，旧贵族（*noblesse d'épée*）都无需承担更为繁重的赋税。只有英国在此之前从实质上削弱了贵族与平民在法律面前的旧日区分。在整个欧洲，一种不满情绪不断蔓延，人们感到政府以及其他现存当局的举措从根本上是不合理的，他们不再能够接受特权和名望的旧有基础。 3

启蒙运动的知识分子群体清晰表述并极大地强化了这种情绪和感受。十八世纪末主要著述家的典型态度就是对任何类型的公认的权力机构持深度怀疑。这种不满情绪首要针对的就是基督教及其“非理性的”教义和神职人员，他们的情感似乎仍旧是中世纪黑暗时期的情感。爱德华·吉本 [Edward Gibbon]，那个时代最伟大的史学家，始终认为基督教会在削弱和排挤古老异教文明这一点上是不可原谅的。让-雅克·卢梭对基督教统治欧洲的这几个世纪进行了反思，如是写道（在他转而皈依天主教或是后来再次改变信仰、皈依新教之前）：“有必要发动一场革命来恢复人们的常识。”[1]无论大卫·休谟 [David Hume] 如何希图缓和其理论探索的不可知论后果，其极具怀疑精神的认识论都没有为宗教信仰留有丝毫的理性依据，而在美国，托马斯·潘恩 [Thomas Paine] 则公开向基督教发起了前所未有的猛烈抨击。

启蒙运动的主要著述者们在政治理论上的见解不及在宗教问题上那样一致。孟德斯鸠——他本人是旧贵族的一员——宣称：

> 在一个国家中，总有一些人因其出身、财富或勋衔而与众不同；但是，如果将他们与其他人混同，如果他们与其他人一样仅仅握有一枚选票，那

1. *Discours sur les sciences et les arts,* in *Oeuvres complètes,* ed. Raymond Gagnebin（Paris, 1959—1969）, 3, p. 6.

么公共自由对于他们来说便是一种奴役，他们因而也将不再有兴趣捍卫这种自由。……因此他们在立法中所占据的分量应当与其在该国内的其他优势相匹配。[2]

卢梭在其《社会契约论》中提出了与孟德斯鸠全然不同的观点：

如果我们探讨，应该成为一切立法体系最终目的的全体最大的幸福究竟是什么，我们便会发现它可以归结为两大主要的目标：即自由与平等。自由，是因为一切个人的依附都会削弱国家共同体中同样大的一部分力量；平等，是因为没有它，自由便不能存在。[3]

虽然关于卢梭这部反传统专著对随后在欧洲发生的政治事件产生了怎样的影响，史学家众说纷纭，意见不一，但毫无疑问的是，这本著作在 1762 年一经问世便得到极其广泛的传播和阅读，并成为法国大革命领导者的某种世俗圣书。

4

一位著名的史学家将十八世纪的最后四十年称作“民主革命的时代”。[4]在这一时期，争取更为民主的政治管理形式——即承认公民之间的普遍平等，并公开承认要依照被管理者的认可而进行运作——的斗争势头日盛，并随着法国大革命和 1790—1800 年法国革命战争而达到高潮。在此之前，欧洲痴迷地目睹了 1776 年美洲殖民地宣布摆脱英国皇室统治，获得独立。当大革命中的法国立誓要力争对其“天然疆界”[*]的所有权并帮助“所有奋起反抗其统治者的人们”时，反对现存政府的起义所引发的强烈震颤波及四方，从那不勒斯到挪威，从阿姆斯特丹到雅典，无处不在。

---

2. *Ésprits des lois*, 引录于 R. R. Palmer, *The Age of Democratic Revolution*（Princeton, 1959—1964）1, p. 57.

3. *The Social Contract*, trans. W. Kendall（Chicago, 1954）, pp. 75–76.［译文来自何兆武中译本，北京：商务印书馆，2005 年，第 66 页。］

4. R. R. Palmer（请见注释 2）.

* 译者注：“天然疆界”（natural frontier）是法国历史上由来已久的一种扩疆拓土的政策意识，在从中世纪以降，特别是十六世纪之后历代法国统治者的领土扩张中逐渐明晰为一种政治理想，而法国大革命中的版图扩张对于这一概念的确立和对这一理想的追求具有里程碑性的意义。

攻占巴士底狱，一幅当时的版画。

大革命时期的法国所提供的帮助愈发以武力入侵为主，在随后的多次战争中，一位名不见经传的科西嘉陆军军官——拿破仑 · 波拿巴一跃成为法国绝对的军事首领，并最终——直接有悖于任何革命理想——成为法国皇帝。当拿破仑的军队后来横行欧洲时，抵抗运动遭到削弱，因为有很多人对这些入侵者非常欢迎，将之视为解放者。尽管法兰西大帝国非常短命，但它确乎带来了某些持久的后果。就那些对大革命显在的人道主义理想充满热情的自由主义者而言，无论拿破仑对这些理想的颠覆使他们产生了怎样的幻灭感，此时他们都感到彼此被一种新的世界性联系而团结起来。新的民主观念如此深入人心，以至于维也纳议会（1814—1815年）寻求重建大革命前的欧洲秩序这一企图注定失败。无论“复辟”取得了怎样的暂时性胜利，《拿破仑法典》[*Code Napoleon*] ——一套撼动了封建旧统治的法律体系——对十九世纪各个欧洲国家的政治和社会机构都产生了切实可见的影响。



音乐、赞助制度与公众

十八世纪末欧洲政治和思想领域发生的这些剧变为艺术的发展营造了一个全新的环境。艺术——就我们对该词的理解而言——自古以来就几乎完全运作于赞助制度之下，受制于该制度的优势和局限性。画家、雕塑家，甚至是诗人总是直接受雇于那些能够为其服务支付酬劳的人。欧洲社会主要的政治和宗教机构同时也是首要的艺术赞助者，这一点再自然不过。诚然，尤其是在十五世纪雕版和印刷技术发明之后，艺术家们拥有了相对更为广泛的主顾群体。因而阿尔布莱特·丢勒（Albrecht Dürer，1471—1528）的木版画和铜版画作品可以被复制，并少量出售给纽伦堡的一些与他处于同一阶层的市民。但我们对这位艺术家更为典型的认识是他为自己的雇主（兼朋友）、神圣罗马帝国皇帝马克西米利安一世的祷告书绘制插图。

文艺复兴时期意大利的艺术发展兴盛于两种机构的庇护之下，即教会和公爵领地的王宫。波提切利和米开朗琪罗都受雇于佛罗伦萨公爵家族——美第奇家族，这两人的作品也都出现在罗马的西斯廷教堂中。托卡多·塔索（Torquato Tasso，1544—1595），《阿敏塔》[*Aminta*] 和《被解放的耶路撒冷》[*Gerusalemme liberata*] 的作者，依靠埃斯特宫廷（统治费拉拉的家族）的赞助维持生计。一个世纪之后，另一个国家的另一位作家——法国戏剧家莫里哀的命运仍旧要依赖于自己能够写出对路易十四而言不会太过无礼的讽刺喜剧。

音乐也总是与直接的赞助制度相联系，并且在这方面比其他任何艺术门类更甚。除了最简单的音乐形式之外，所有形式的音乐都是出了名的昂贵消遣：需要召集表演者，采办乐器，抄写分谱，如果是上演戏剧音乐，还需组织安排舞台装置和布景。制作精良的音乐表演向来能够为宫廷的节庆场合增光添彩，使教会的重大庆典更为肃穆庄重。在宫廷和教会这两种机构中，欧洲的音乐家——从马肖到蒙特威尔第再到 J. S. 巴赫——都必须找到自己的立足之地。

6

奇怪的是，恰恰是在歌剧这个最奢华昂贵的音乐娱乐品种中，赞助制度最先开始瓦解。1637 年，一家公众歌剧院在威尼斯开业，在这里，有史以来第一次，普通市民能够买票欣赏音乐戏剧的舞台表演这种此前为王侯宫廷专享的娱乐形式。这一尝试取得了成功——诚然，部分原因在于富裕的地方贵族的大力支持——并

且到十七世纪末，同时有六家歌剧剧团活跃于威尼斯城。其他地方也以威尼斯为典范纷纷效仿。十七世纪晚期，那不勒斯、巴黎和汉堡的歌剧院都向公众开放。在随后的一个世纪里，歌剧成为欧洲所有音乐娱乐形式中最受欢迎的一种。

另一种最为人所熟知的音乐建制——公众音乐会——则出现较晚。公众音乐会在不同地域有着各种各样的前身，是十八世纪社会模式变革的典型产物。在意大利，音乐会组织的主要前身是学院。这些学院即是各种协会，其中许多可以追溯到十六世纪或十七世纪，协会成员聚集在一起研究和探讨各种科目课题：自然科学、历史、考古学、文学以及艺术。例如，一个代表性的科学学院是“实验学院”[Accademia del cimento]，于 1657 年在佛罗伦萨成立。有一些这样的组织以音乐为关注焦点。其中最著名的包括彼得罗 · 奥特波尼[Pietro Ottoboni]红衣主教的“阿卡迪亚学院”[Accademia degli Arcadi]，于十八世纪早期在罗马集会，成员中包括阿尔坎杰罗 · 科雷利（1653—1713）和亚历山德罗 · 斯卡拉蒂（1660—1725）。随后出现了博洛尼亚的 “爱乐学院”[Accademia filarmonica]，年轻的莫扎特在

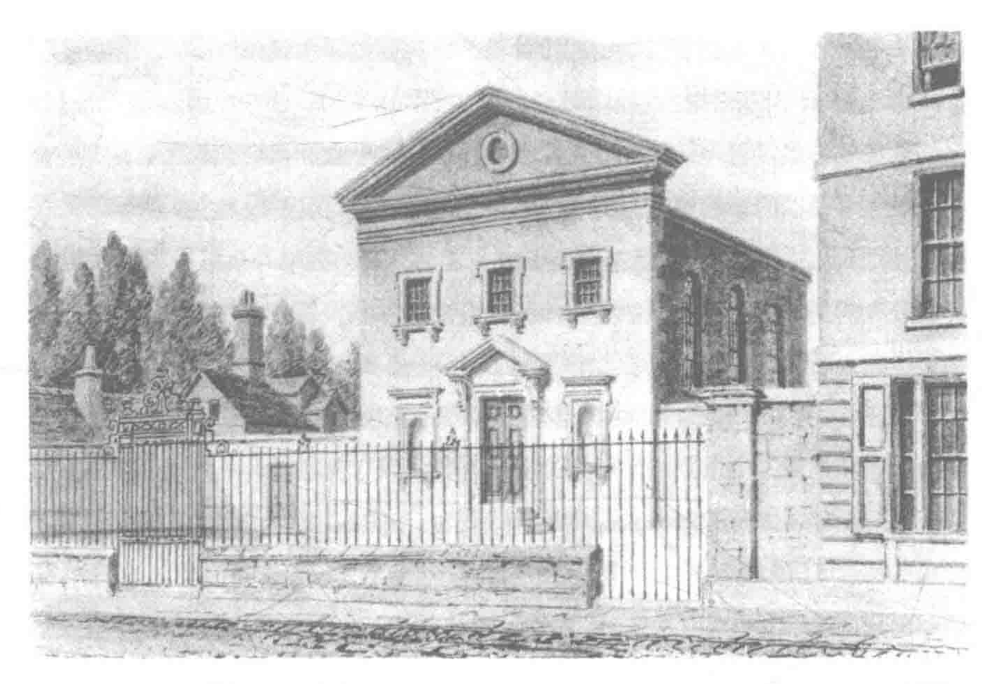


苏黎世一座音乐厅里举行的键盘乐音乐会，1777 年版画。

1770 年获准成为该学院成员（条件是他完成了指定的作曲习作）。早在 1715 年，罗马的另一个学院——由鲁斯波利［Ruspoli］红衣主教资助——在作曲家安东尼奥·卡尔达拉（约 1670—1736）的领导下举办每周一次的音乐会。十八世纪晚期，主要从事音乐事务的学院邀请听众聆赏定期的演出成为惯例。由此，其中一些协会逐渐转变为音乐会组织机构。这种公众音乐会遗产也为意大利语自身留下印记，7 直到进入十九世纪很长一段时间，意大利（甚至是维也纳）表示“音乐会”的通用词语仍旧是“accademia”［学院］。

在德语国家中，音乐会通常起源于更为平民性的环境里。公众音乐会的各种前身中最突出的是业余作乐组织，称为“大学音乐社”［*collegia musica*］。这些社团自十七世纪初起存在于德意志和瑞士的各个城市，逐步开始寻求职业音乐家的帮助，随着他们演出质量的提升，也吸引了听众前来买票欣赏。在 1730 年代的莱比锡，J. S. 巴赫担任当地大学音乐社的音乐指导，并为该社的公开演出提供器乐音乐和世俗康塔塔作品。G. P. 泰勒曼（1681—1767），当时最受景仰的音乐家之一，在两座德意志自由贸易城市法兰克福和汉堡建立了大学音乐社并担任指导。在这两位作曲家参与那些音乐活动的时代，愈发显而易见的是，欧洲音乐的未来不在于继续为教会和宫廷效劳，而在于吸引新兴的、受过教育的、以中产阶级为主的公众。

在英国，由于其商业和工业在十八世纪超过了所有的竞争对手，因而大批富裕的中产阶级公众也比欧洲其他地方出现更早，为这类公众而确立的音乐建制亦是如此。早在 1672 年，一位名为约翰·巴尼斯特［John Bannister］的人就在伦敦的各色家庭中组织了公开的音乐演出；紧随其后的是托马斯·布里顿，一位煤炭商人，在自己家中提供定期的套票音乐会［subscription concert］。在随后数年中，无数音乐会组织机构作为自由创业的简单尝试而纷纷涌现：1710 年的“古乐音乐 8 会”［Concerts of Ancient Music］，1724 年的“城堡音乐会”［the Castle Concerts］，以及 1764 年由德意志作曲家 J. C. 巴赫（J. S. 巴赫的小儿子）和卡尔·弗里德里希·阿贝尔［Carl Friedrich Abel］资助的历时长久的系列音乐会。除了以上提及的音乐会和其他系列音乐会（通常需要通过订购套票来入场欣赏）以外，还有不可计数的单场音乐会，为其主要表演者的经济收益而组织上演。因此，在十八世纪下半叶的大部分时间里，在伦敦每个演出季的高峰期（一月至五月），几乎可以在一周的每个晚上聆听一场不同的音乐会。



牛津霍利韦尔音乐厅［The Holywell Music Room］，欧洲最早的公众音乐厅，1748 年开放。

法国的音乐会在很大程度上是作为歌剧的替代品出现的。“圣灵音乐会”［Concerts Spirituels］在巴黎所有音乐会组织中最负盛名，由杰出的音乐家（兼象棋高手）A. D. 菲利多［A. D. Philior］于 1725 年成立。圣灵音乐会起初是为了在禁止上演歌剧的大斋节和其他宗教节日期间提供具有恰当宗教性质的音乐，但很快便开始上演纷繁多样的声乐和器乐音乐（包括法国本土的和外国的音乐作品），并且直到法国大革命之前都一直是音乐表演质量的评判标准。巴黎还有许多其他的音乐会。从 1730 年代开始，腰缠万贯的勒 · 瑞奇 · 德 · 拉 · 普利尼埃利［Le Riche de la Pouplinière］赞助了一个历时长久的半公开系列音乐会，他的音乐指导中包括作曲家让–菲利普 · 拉莫、约翰 · 施塔米茨以及弗朗索瓦 · 约瑟夫 · 戈塞克。随后出现了“阿波罗之子协会”［Société des Enfants d' Apollon］举办的音乐会（始于 1784 年），奥林匹克分会［Loge olympique］音乐会（正是这个机构在 1786 年委约了海顿的“巴黎”交响曲）等等。

十八世纪晚期，近现代意义上的“公众”形成了。此公众不仅掌握着明确的

政治和经济权力，而且有着特定的集体需求、集体欲望和集体观念，“公众意见”［public opinion］这一表达在这个时期出现在多种语言中。公众歌剧院和公众音乐会的发展或许最显著地体现了音乐家和音乐机构对于欧洲社会结构深刻转型的反应。但也有其他的标志迹象。随着越来越多的人享有实现手段和空闲时间来效仿贵族，纵情于各种艺术享受，家中的音乐活动迅猛发展。在培养家庭音乐活动方面，需求最大的是能够同时胜任独奏和伴奏的多用途乐器。其中一种是吉他，在十八世纪中期之后风靡全欧。但键盘乐器比所有其他乐器都更受欢迎，此类乐器具有宽广的音域，并且能够适应于各种音乐织体（稠密的或稀薄的，对位的或主调的），这些优点总是使这类乐器成为理想的多用乐器。十八世纪下半叶，钢琴逐渐取代了拨弦古钢琴和击弦古钢琴，这件新乐器更为丰富的表现维度使之在业余演奏者看来具有不可抗拒的魅力。

9

在十八世纪主要有两种钢琴，称为“维也纳式”和“英国式”（这种称谓并不



维也纳的科尼克［Könicke］于1798年制造的钢琴

十分准确）。维也纳式钢琴运动轻巧快速，具有一种清晰鲜明、颇具穿透力的“鼻音”。莫扎特 1777 年在约翰 · 安德列亚斯 · 施泰因位于奥格斯堡［Augsburg］的作坊试弹这些钢琴的时候，对其予以高度赞扬。在随后的几十年中，维也纳成为以施泰因为典范的新兴钢琴制造业的中心。其中一些我们较为熟知的制造者有 J. W. 尚茨［J. W. Schanz］、安东 · 瓦尔特［Anton Walter］（他曾为莫扎特制造过一架钢琴）、施泰因的儿子安德列亚斯［Andreas］以及他的女婿约翰 · 安德列亚斯 · 施特莱谢尔，据说后者在钢琴制造方面曾经得益于贝多芬的建议。英国的钢琴制造始于几位移民至此的德意志乐器制造者，他们是在七年战争期间（1756—1763）逃离萨克森来到此地。约翰内斯 · 聪佩［Johannes Zumpe］大约于 1760 年在伦敦开办乐器商店，随后又有一些他的本国同胞从事此业，其中最著名的是奥古斯特 · 波尔曼［August Pohlmann］和布克哈特 · 楚迪（Burkhart Tschudi，其姓氏的英文拼写为 Shudi）。1781 年，一个年轻的苏格兰人，约翰 · 布罗德伍德［John Broadwood］，加入了楚迪的作坊，大约八年之后，布罗德伍德与其雇主的女儿成婚，并接管了这家公司，建立了布罗德伍德钢琴制造厂，运营至今。“英国式”钢琴（其机械装置实际上是从意大利经德国引进而来）发出的声音比维也纳式钢琴更浑厚有力，但不够明亮。其基本构造成为此后一系列发展改造的基础，这些制造方面的进展最终产生出十九世纪钢琴那打击乐般的和丝绒般的声音——这声音是浪漫音乐最重要、遍及最广的特征之一。 10

有文化的公众不断壮大，越来越多的业余爱好者参与到艺术之中，在这种状况下，另一项必然获益的产业是音乐的出版印刷。大约在 1765 年，莱比锡的印刷工人伊曼努埃尔 · 布赖特科普夫发明了一种新的排版方法，能够以较低的成本将键盘音乐和简单的歌曲集结成册，付梓出版。这加速了雕版印刷和由出版者进行手抄等旧有方法的衰落，促进了供业余爱好者使用的音乐印刷品的广泛流通。十八世纪晚期，较为简单的乐曲集——包括带键盘乐器伴奏的声乐作品、带小提琴或长笛伴奏的键盘乐曲、独立的键盘乐曲——构成了伦敦、巴黎、莱比锡和维也纳所有主要音乐出版商产品的主体。“专业”音乐作品（例如管弦乐总谱）的出版直到十九世纪中前期都非常罕见。

十八世纪末，这些音乐出版社开始以另一种方式面对他们的顾客：音乐期刊。这种即将成为十九世纪一个普遍特征的新型期刊的首例是《大众音乐杂志》

[*Allgemeine musikalische Zeitung*]，由莱比锡的布赖特科普夫与黑泰尔出版公司创办于 1798 年。该杂志的内容包括专论音乐问题的文章、针对已出版的乐谱和已举办过的音乐会的评论（偶尔也有书评）、来自其他城市的通讯报道、音乐增刊以及出版商的广告，这种将多类内容信息混合在一起的做法很快为欧洲所有主要城市里涌现的大量类似的期刊杂志确立了标准模式。在 1798 年至 1848 年之间，出现了大约二百六十份这样的出版物，其中大部分由音乐出版社推出，而所有此类期刊都面向新的音乐公众：他们欣赏歌剧和音乐会演出，并有可能被说服去购买家庭使用的乐谱和乐器，这一群体的人数不断增多。

11

我们已经看到的十八世纪晚期欧洲社会的各种变革促使音乐家们在一定程度上摆脱了他们在宫廷和教会的雇主；在这一时期，音乐家们有史以来第一次能够作为自由从业者通过向公众提供服务来维持生计，这种状况同样最早出现在英国。在 1770 年代的伦敦，不少演奏家——如小提琴家威廉 · 克拉莫、双簧管演奏家 J. C. 菲舍尔和大提琴演奏家 J. 克罗斯蒂尔——带着自己的乐器接连穿梭于多场晚间音乐会。每周二和周六他们在海马基特 [Haymarket] 的歌剧院坐在乐队里演出，并通过教课来补贴收入（尤其是在演出淡季期间）。这种导向上的转变也明显体现在当时最著名的作曲家的职业生涯中。莫扎特与其雇主——萨尔茨堡大主教科罗莱多 [Colloredo] ——之间的争执以作曲家于 1781 年春天辞职而告终；此后莫扎特在维也纳以自由职业者的身份进行作曲、演奏和教学，以此度过余生的十年。但那里的音乐生活仍旧在很大程度上有赖于贵族或教会的支持，而莫扎特也由于未能吸引到这方面的支持，只能在死后埋葬于贫民公墓。贝多芬虽然依赖贵族的委约和薪俸，但在他 1792 年离开波恩来到维也纳之后就再未直接受雇于任何人，对于他而言，作为自由艺术家的生活也日渐成功。这两种世界海顿都经历过，当他发表的作品使自己越来越受到国际业界的关注时，他仍继续为尼古拉斯 · 艾斯特哈齐 [Nikolaus Esterhazy] 亲王担任乐长。随后在 1790 年代，他又充满热情地享受作为公众音乐家的生活，在伦敦的多场音乐会上指挥自己的交响曲。

音乐家生活模式的变化，如同整个社会模式的变化一样，不可逆转。对于生活在拿破仑时代以及随后时代的音乐家而言，在旧有赞助制度下求得一个收入合理的稳定职位几乎不再是个可能的选择。在欧洲，极少有宫廷和教会具有足够的

财富或声望来维持豪华的音乐建制，或吸引到重要的作曲家。甚至是极具威望的巴黎歌剧院——在传统上由国王直接管理运作——也在 1831 年作为一种商业上的让步而出租给了企业家路易 · 贝隆[Louis Véron]。当然也有例外情况：约翰 · 尼波默克 · 胡梅尔（1778—1837）在其后半生担任魏玛宫廷指挥，路易 · 施波尔在卡塞尔宫廷担任类似的职务，李斯特晚年的很大一部分时间在魏玛宫廷度过，而瓦格纳（没有正式职位）也能够从性情古怪的巴伐利亚国王路德维希二世那里得到巨额资金支持。但即便是对于这四位音乐家而言，正如对于他们这个世纪的所有其他音乐家而言，真正的成功总是公众性的成功，而且所有音乐家都是在音乐厅和公众歌剧院赢得他们的声望。 12

作曲家的训练

艺术赞助制度实际上的瓦解对音乐家生活的影响波及到了他们早年的技艺训练。在早期的宫廷和教会里，音乐机构往往通过为有志向的音乐家提供早年的训练和经验来延续自身的存在。由于这些机构具有一定程度的稳定性，父亲常常将技艺，有时还有职位传授给自己的儿子或侄子。因而在十七世纪和十八世纪早期，我们经常需要区分两位或更多著名的同名作曲家：威尼斯的加布里埃利家族，那不勒斯和罗马的斯卡拉蒂家族，法国的库普兰家族和菲利多家族，以及图林根和萨克森的庞大的巴赫家族。很多生于十八世纪的其他极其成功的作曲家，例如莫扎特和贝多芬，也是出身音乐家庭，由此学习音乐技艺。十九世纪的大多数作曲家接触音乐较晚，途径也不同。舒伯特和肖邦的父亲是学校校长；舒曼是一位书商的儿子，而且他的家庭坚决要求他去学习法律；柏辽兹的父亲是一名医生，决意让自己的儿子子承父业；德沃夏克的家庭经营客栈，也希望他从事此业；瓦格纳父亲的身份我们并不完全清楚，但无论怎样他的父母都不是音乐家。

有一位十九世纪的作曲家是这种普遍状况的显著例外：菲利克斯 · 门德尔松，虽然他家祖祖辈辈是著名的学者和银行家而不是音乐家，但他早年接受了系统的音乐训练，最初是由他极具才华的母亲为其授课。晚至 1838 年，舒曼将门德尔松

的音乐教育背景与自己的进行了如下坦诚的比较：

> 我深知，作为音乐家，自己与他存在差距：我仍要在他之下学习多年。但他也可以从我这里学到一些东西。如果我成长在与他类似的环境中，自幼习乐，我将超越他们所有人。[5]

13 与门德尔松相比，舒曼的早年训练更为典型地体现了十九世纪作曲家的经历。通常，他们早年接触到的一般的音乐技艺和技法要远远少于前几个世纪的作曲家，这也从一个方面解释了十九世纪某“中心风格”的缺失以及浪漫音乐的极端多样性。

音乐美学

十九世纪早期的思想氛围要求音乐家（尤其是作曲家）以一种新的特殊视角看待自己和自己的作品。音乐是一组“美艺术”［fine arts］中的一个品种，而“美艺术”不同于人们所参与的其他一切活动——这一观点的产生相对晚些。十八世纪，在夏尔·巴托（《统一原则下的美的艺术》［*Les Beaux Arts réduits à un même principe*］，1746）、亚历山大·鲍姆加登（《美学》［*Aesthetica*］，1750）和伊曼努尔·康德（《判断力批判》［*Critique of Judgment*］，1790）的著述中，美艺术体系的观念日渐清晰。在十九世纪早期，人们通常认为如下做法是合理的：谈论“艺术”或“美艺术”，仿佛其中的各种门类——文学、雕塑、建筑、绘画、音乐甚至是园艺——在某些重要的方面具有相似性。而当时的哲学家，例如康德、谢林、黑格尔和叔本华，都热衷于界定艺术（作为具有凝聚性的整体集群）的原则、目标和内涵。

对于当时的著述家而言，美学是一项非常严肃的事业，因为艺术突然比在此前任何时代都显得更为重要。在十八世纪晚期具有影响力的人物系统地削弱了宗教信仰的旧有基础之后，乐观热情的启蒙学说的“理性”仅仅提供了暂时的庇护所。

---

5. *Jugendbriefe von Robert Schumann*, ed. Clara Schumann （Leipzig, 1886）, p. 283.

从 1780 年至 1815 年，革命和战争所带来的灾难使欧洲思想界混乱不堪，充满幻灭。有些人再次转向宗教，如弗里德里希·施莱格尔和弗朗索瓦·夏布多里昂，此时卫斯理公会派的循道主义运动在英国风起云涌。对于其他人而言，尤其是在德意志，艺术具有某种世俗宗教的地位，人们普遍认为，艺术使人能够触及到某一现实层面，该层面超越了个人凡常存在的偶然性和局限性。黑格尔在其《美学》[*Lectures on Aesthetic*]（在作者去世后于 1835—1838 年出版）中将艺术描述为“精神”[*Geist*] 的体现，对于他来说，“精神”是一个囊括了人类心智和宇宙本身的根本实体。雪莱以大胆而富有浪漫精神的视角将诗人——他自己——视为阿波罗的化身，他写道：

14

I am the eye with which the Universe
  Beholds itself and knows itself divine;
All harmony of instrument or verse,
  All prophecy, all medicine is mine,
All light of art or nature; -to my song
  Victory and praise in its own right belong.

我是宇宙的眼睛，它凭着我
看到它自己，认出自己的神圣；
一切乐器或诗歌所发出的和谐，
一切预言、一切医药、一切光明
（无论自然或艺术的）都属于我，
胜利和赞美，都该给予我的歌。[6]

在这种对艺术和艺术家角色地位的崇高（有时有些含糊）描绘中，音乐开始占据中心地位。1813 年，E. T. A. 霍夫曼宣称，器乐音乐是：

---

6. *Hymn of Apollo*, in *The Complete Poetical Works of Percy Bysshe Shelley*, ed. Thomas Hutchinson（London, 1960）, p. 613.［译者注：中译文引自查良铮译本《雪莱抒情诗选》，北京：人民文学出版社，1990 年。］

> 所有艺术中最浪漫的——几乎可以说是唯一真正浪漫的艺术——因其唯一表现的主题是无限。奥尔菲斯的里拉琴开启了冥府之门——音乐向人类揭开一个前所未知的世界，这个世界全然不同于人类周遭的外在感官世界，人类在其中将自己的一切确定的感受抛诸脑后，臣服于一种不可言传的渴望。[7]

大约六年之后，哲学家叔本华在其《作为意志和表象的世界》[*Die Welt als Wille und Vorstellung*] 一书中，以较少带有隐喻色彩的方式表达了霍夫曼显然所想到的东西。像所有因袭柏拉图传统的哲学家一样，叔本华相信世界展现了“真实性”的各种不同层面。我们在自己周围所见、所闻、所感的事物不过是现象，即感官知觉的数据，而作为事物真正本质的指示，这些现象并不可靠。在另一极端，叔本华提出了一种基本、强大、难以觉察的隐秘力量，作为宇宙中最“真实”的实体，他称之为“意志”，意志以不同程度的不完善性体现在我们在这个世界所接触到的人、物、观念和事件中。对意志的最充分体现是传统的柏拉图式的“理念”，即被认为支撑着我们所经验的所有现象的原初模式或模型。但甚至是柏拉图的理念，我们也无法触及到——除非通过艺术，因为艺术使我们得以超越事物的特殊性而看到真实的这一更为根本性的层面。有一种艺术，即音乐，甚至绕开了这一步，因为在叔本华看来，音乐是“意志的直接体现”。因而在这一套思想理论中，艺术既取代了形而上学也充当着宗教。正如济慈的《希腊古瓮颂》[*Ode on a Grecian Urn*] 所表达的，真和美合而为一。音乐使我们得以一瞥宇宙的最根本本质，而这一本质是我们以任何其他方式都无从认知的。

十九世纪早期的许多音乐家不大可能非常熟知这些对他们职业所进行的文学和哲学评价（叔本华的著作首次出版于 1819 年，直到十九世纪中期之前甚至极少得到哲学家们的注意）。但舒曼是霍夫曼的热心读者和仰慕者，而且至少从 1810 年起，欧洲各地都纷纷表达了与霍夫曼和叔本华类似的有关音乐的观念，尤其是在德意志。我们所引用的霍夫曼的文字首次发表在 1810 年《大众音乐杂志》的一篇对贝多芬《第五交响曲》的评论中，贝多芬 1820 年给霍夫曼写了一封信，这表明他至少隐约知晓霍夫曼关于他的著述。但很显然，早在此之前，贝多芬对于作

15

7. Oliver Strunk, ed., *Source Readings in Music History* (New York, 1950), pp. 775–776.



浪漫诗人、艺术家威廉・布莱克[William Blake]的《欧洲，一则预言》[*Europe, a Prophecy*]的扉页插图

为艺术家的作曲家的使命，就怀有崇高的（几近浪漫的）看法。1801年，贝多芬饱受健康恶化、听觉渐失之苦，于是前往维也纳城外的乡村小镇海利根施塔特休息静养。绝望使他几近自尽，但他最终没有结束自己的生命，他在著名的“海利根施塔特遗嘱”中告诉我们，他之所以没有这样做是因为，将自己作为艺术家的工作继续下去具有超然的重大意义：

> 噢，你们这般人，把我当作或使人把我看作心怀怨恨的，疯狂的，或愤世嫉俗的，他们真是诬蔑了我！你们不知道在那些外表之下的隐秘的理由！……我就像一个被放逐的人那样几乎完全孤独地生活，仅当实在必要时才与社会接触。……当我旁边的人听到远处的笛声而我听不见时，或他听见牧童歌唱而我一无所闻时，真是何等的屈辱！这一类的经验几乎使我完全陷

16　入绝望：我不致自杀也是间不容发的事了——是我的艺术留住了我。啊！在我尚未把我感到的使命全部完成之前，我觉得不能离开这个世界。[8]

这种观点将艺术家看作是社会中的某种普罗米修斯式的人物，是将火种从神界带入人间的使者，然而却被他所要效劳的这个社会所排斥——这一看法在十九世纪早期的音乐家和音乐批评家中间广泛盛行。这种观点虽然从某种角度是对作曲家的奉承，但同时它也使作曲家肩负起一种特殊的重任，即要证明自己不负使命。这样的观点将“艺术”与“消遣”相对立，并在这一时期扩大了“严肃”音乐与“流行”音乐之间的鸿沟。它迫使作曲家思考某些极端严峻的问题：他为谁而创作自己的作品——是为他自己和少数鉴赏家，或者可能是为开明的后代？还是为了无名的公众（因为他们的认可能够使作曲家声名鹊起，或许还能谋得生计）？十九世纪作曲家中的许多领军人物，例如韦伯、柏辽兹、舒曼、李斯特和瓦格纳等，他们的职业生涯均表现出纠结于这一问题的各种迹象。其中一个标志就是当时作曲家所写的大量辩解性、训诫性和极具宣传性的文章（上述五位作曲家都是这方面相当高产的著述者），如果成功和生计依赖于公众，那么或许可以通过及时的呼吁和说明来左右这群公众的观点。

音乐中的历史主义

在十九世纪早期对作曲家及其音乐产生强大影响的另一个精神生活的组成部分是有时被称为“历史主义”的现象。在这一时期，许多人文性探索都反映了一种发生改变的历史观，以及对先前各个时代的成就所进行的重新评价。中世纪的文明此前遭到蔑视，在这一时期得到赏识，被重新诠释。对于但丁、莎士比亚和塞万提斯等作家也产生了新的景仰，而他们在此之前处于根据法国学术标准而制定的古典传统中心之外。这一运动对于音乐也产生了深远而持久的影响。

---

8. 引录于 Alexander Thayer, *Thayer's Life of Beethoven*, rev. Elliot Forbes（Princeton, 1964）, pp. 304–305.［译者注：译文大部分引用了傅雷中译本，出自罗曼·罗兰《巨人三传》，天津社会科学院出版社，2004 年，略做调整。］

如果艺术作品的存在（就最深层的意义而言）依赖于通过表演而进行的持续的再造，那么这种艺术作品的平均预期寿命便往往较短。音乐究其本质而言要比雕塑和绘画这样的耐久物体更为脆弱。在中世纪晚期，各种音乐风格的盛行时间如此短暂，以至于某一代音乐家常常很难解读上一代音乐家的记谱法，仅有几十年历史的音乐手稿经常被拆散，用于装订新集册的扉页。1477 年，极具影响力的作曲家和音乐理论家约翰内斯·廷克托里［Johannes Tinctoris］——也是那不勒斯国王费迪南德一世的牧师——如是写道：

17

> 尽管似乎很难相信，但在有音乐素养的人看来，任何一部不在近四十年内创作的乐曲都不值得聆听。[9]

在廷克托里之后的三个世纪中，音乐艺术作品在总体上仍旧如他所言，非常短命。也存在一些例外情况。天主教会中，中世纪素歌以某种方式被保存下来，用于每日的礼拜仪式。十六世纪的作曲家（如帕莱斯特里那）所创作的复调作品经过特伦托公会议（the Council of Trent, 1545—1563）的批准，也在教会内部得到保存和模仿——与当时盛行的各种风格并肩共存——一直持续到进入十九世纪很长一段时间。

但除此之外，欧洲人极少聆听较早时期的音乐。歌剧尤甚，通常的情况是，一部歌剧被创作出来，演出几次，随后便被遗忘。重要的是，甚至如巴黎歌剧院这样深受传统束缚的机构，他们在十八世纪早期对十七世纪晚期作品所进行的复兴也使原作经过了大量的修改和近代化处理。对于整个十八世纪的作曲家来说，典型的做法是为礼拜天的教会仪式写作，为下一周的音乐会创作，或者为下个月的歌剧演出谱曲。亨德尔在伦敦，巴赫在莱比锡，海顿在艾斯特哈齐宫，都要不断创作出一系列新的作品——或者在有必要的情况下，写出一系列没有多少用武之地的应景作品。

十九世纪早期，随着历史主义对音乐领域产生影响，所有这一切都发生了彻底的转变。早期音乐会在十九世纪的二三十年代纷纷涌现于欧洲各地。通常此类

9. Strunk, ed., *Source Readings*, p. 199.

音乐会由音乐学者组织举办，如巴黎的弗朗索瓦·费蒂斯［François Fétis］、维也纳的拉斐尔·基泽维特［Raphael Kiesewetter］以及柏林的卡尔·冯·温特菲尔德［Carl von Winterfeld］。但对普遍的音乐公众产生更为显著影响的是，普通公众音乐会的保留曲目逐渐扩大，越来越多地将创作时期较早的作品纳入其中。有时，这种现象的发生恰恰是因为某些作曲家的作品（如贝多芬的交响曲）从未离开保留曲目。在英国，同样的情况也发生在亨德尔的某些清唱剧和海顿的两部清唱剧上，后者的"伦敦"交响曲在一定程度上亦如此。

历史主义的一种更为具体的运用体现在十九世纪对于以前受到忽视的早期音乐的系统性复兴。在这些重新发现中，"巴赫复兴"最引人瞩目，它对于浪漫时代音乐的影响也最为深远。J. S. 巴赫在其有生之年被视为一个外省的管风琴师和唱诗班指挥，在德意志之外的地方名不见经传。他所留下的音乐出版物少之又少，

18



门德尔松在 1829 年演出巴赫《马太受难曲》时所用手稿节选，他在乐谱上用铅笔所做的标记反映了十九世纪的趣味。

而他的手稿在他 1750 年去世之后被大批出售，却所得无几。《平均律键盘曲集》的四十八首前奏曲与赋格以手抄本的形式在十八世纪晚期四处传播；年轻的贝多芬在波恩练习弹奏这些乐曲，据说英国王后夏洛特也有一本供其专用的手抄本。这套曲集在 1800 年的出版标志着对巴赫音乐的兴趣的一次强大复兴拉开了帷幕。约翰 · 尼古拉 · 福克尔［Johann Nikolaus Forkel］的先驱性传记于 1802 年问世，巴赫的许多其他键盘乐作品也在十九世纪的前三十年得到复兴。随后在 1829 年，门德尔松指挥演出了《马太受难曲》——用的是经过精心改编的版本——以庆祝这部作品首演一百周年。至此，巴赫运动成为德意志音乐生活的一个中心事实。1827 年，C. F. 策尔特 ［C. F. Zelter］——门德尔松的老师、歌德的音乐指导——将这一事件与莎士比亚和卡尔德隆的复兴相提并论。

重新发现各种旧有风格，并将之注入十九世纪早期音乐生活的主流中，这对于浪漫作曲家而言具有至关重要的影响。首先，这一现象使得作曲家面临着前所未有的挑战：他们的作品不仅要与其他同时代作曲家的作品相互竞争，而且被迫与以前最杰出大师的最受景仰的作品一决高下。舒伯特、舒曼和勃拉姆斯在展望

19

贝多芬之后四重奏和交响曲的创作前景时都表现出了气馁的情绪，他们的抱怨完全可以理解，贝多芬的交响曲仍旧响彻在整个欧洲的大小音乐厅中，一直是评判所有其他交响曲作品的衡量标准。在巴赫之后写作管风琴音乐的作曲家和在亨德尔之后写作清唱剧的作曲家也面临同样的境况（只是问题不那么尖锐）。器乐音乐的各种传统范畴在十九世纪早期的年轻作曲家手中并未得到广泛的发展。交响曲、奏鸣曲和协奏曲在很大程度上被发展脉络并不确定的多种小型体裁所取代：与舞蹈相关的音乐、幻想曲、叙事曲、间奏曲等等。大多数早期浪漫作曲家都渴望在传统的大型音乐形式的创作中出类拔萃，但这些作为传统的音乐形式似乎仍旧是那些当初使它们成为传统的作曲家的专属领域。

如果说浪漫作曲家有时在十八世纪音乐巨人的作品面前感到恐惧，那么历史风格的持续存在也成为一股强有力的积极刺激。巴赫音乐复兴在浪漫音乐意识中的影响无论怎样强调都不为过。贝多芬、舒曼和勃拉姆斯自身风格的形成和培养极大地受惠于巴赫这个典范。十九世纪早期的作曲家往往视巴赫为一位孤立的天才，是技术完美性的杰出非凡且取之不尽的源泉，但与此同时也将其看作他们在自己时代音乐中所看到的那种难以言喻的诗性特质的开创者。罗伯特 · 舒曼在评

论一组十七世纪和十八世纪的键盘音乐作品时，禁不住将之与巴赫相比较：

> 在这样一个时代——即所有的目光都密切注视着所有时代中最伟大的创造者之一，约翰·塞巴斯蒂安·巴赫——或许关注他的同时代人也是恰当的。在管风琴和钢琴音乐的创作方面，在他那个世纪的确无人可与之媲美。实际上，对于我而言，其他一切作品在与这位巨人的发展进行比较时，都是极不成熟的稚嫩之作。[10]

在一封写给友人的信中，舒曼明确表达了——或许夸大了——浪漫作曲家所受到的巴赫的影响：

> 莫扎特和海顿对巴赫的认识仅仅是片面的。没有人能够猜想，如果他们二人充分认识到巴赫的伟大性，巴赫将会如何影响到他们的创作。近来音乐的诗性和幽默体现了这两者结合的深刻力量，而这在很大程度上源自巴赫。门德尔松、贝内特、肖邦、希勒，所有所谓的浪漫主义者（当然，我指的是德意志人），他们的音乐比莫扎特的更接近巴赫；他们对巴赫都有着透彻的认识。[11]

20 舒曼和其他浪漫音乐家以一种非常专门化的，或许是自我中心的方式运用着他们所了解的音乐的历史。他们将诸如巴赫、贝多芬，甚至是帕莱斯特里那等历史人物奉为明镜，在其中看到的不过是他们自己。在某些情况下——例如，古诺著名的《圣母颂》以《平均律键盘曲集》的第一首前奏曲为基础，或是格里格对莫扎特钢琴奏鸣曲的改编——历史典范经过浪漫的再造而面目全非。但在浪漫音乐风格的总体发展中，早先音乐——尤其是巴洛克时期的作曲实践——所提供的给养是健康且不可或缺的。倘若没有巴赫的半音化和副属和声，就不可能出现作为十九世纪音乐的通用语言而广为传播的具有表现力的和声。这一时期的作曲家——从舒伯特到雷格尔，从柏辽兹到圣-桑，他们所力求实现的结构和声部写作

10. *Neue Zeitschrift für Musik, 6*（1837）: 40.

11. *Robert Schumanns Briefe, neue Folge*, ed. Gustav Jansen（Leipzig, 1904）, pp. 177-178.

的完整性自然伴随着往昔权威性典范的持续存在。随着十九世纪的推进，廷克托里所说的四十年的集体音乐记忆不断翻倍增加，从两倍直到四倍。得到强化的历史意识影响了并在某些方面转变了整个这一时代的音乐文化。

“浪漫”

我们在此之前的探讨中，有几处按照常规方式将“浪漫”一词作为十九世纪音乐主流的总体名称。此类概念和称谓，无论是否意在用于描述风格、规定趣味或指示时代，确乎是粗钝的工具，其缺陷已经被广泛揭示。这一点不仅体现在音乐中，也体现在文学和艺术批评中——大多数此类风格和时期名称恰恰来源于文学和艺术批评领域。亚瑟·O. 洛夫乔伊［Arthur O. Lovejoy］在其 1924 年的一篇著名文章中思考了“浪漫”一词的多样化的历史，并得出结论认为，该词表示如此多种不同的事物，因而也就不再有任何意义。[12] 但如果说洛夫乔伊和其他人的此类抨击要求我们在使用这些术语时多了一份有益的谨慎，那么从另一方面而言，这些术语已经在我们的语言中根深蒂固，无法取缔。在音乐批评中，“浪漫”一词从十九世纪初就成为常用语，当时它常常表示诸如“抽象的”或“无限的”或“富有想象的”——或仅仅表示“现代的”［modern］，与“古代的”［aucient］相对。对于 W. H. 瓦肯罗德尔（W. H. Wackenroder，1773—1798）、E. T. A. 霍夫曼（E. T. A. Hoffmann，1776—1822）和 G. W. F. 黑格尔（1770—1831）等著述家来说，音乐几乎就其定义而言就是一种浪漫的艺术，因其材料是抽象的，其能指是不确定的——也因为他们所了解的欧洲音乐的传统在古代没有任何先例典范。在 1830 年代和 1840 年代，该词在浪漫主义的拥护者（如舒曼和柏辽兹）中间的流行程度不及其对立群体，后者小心保留着该词的贬义内容，即“非理性”和“混乱无序”。但双方至少有一点是一致的，即该词所指风格和观念的本质：偏好原创性而非规范性，追求独特效果和极端的表现性，向丰富的和声语汇以及引人注目的新的音型、

21

12. “On the Discrimination of Romanticisms,” *Papers of the Modern Language Association*, 39（1924）: 229–253. 重印后为 *Essays in the History of Ideas*（Baltimore, 1948）.

织体和音色不断迈进。总体而言，这些特征依然是十九世纪（有时也包括十八世纪晚期）音乐中往往被我们称为“浪漫”的那类属性。

“浪漫”常与人们所认为的其对立面“古典”（来自拉丁文 *classicus*，意为“第一流的”）成对使用。“古典”一词从十七世纪开始就被用在文学批评中，指的是由多种业已确立的价值，尤其是人们所假设的古代艺术的规范，如平衡、节制、得体等等组成的复合体。“古典”一词进入音乐批评词汇的时间要略晚于“浪漫”一词，在 1820 年代和 1830 年代，似乎是由于德意志文学界风行一时的“古典–浪漫”之争，该词才开始表示十八世纪晚期的主导音乐风格。1836 年，具有影响力的莱比锡音乐批评家阿马迪乌斯·温特［Amadeus Wendt］可能是第一位划分出“古典时期”的人，该时期几乎仅仅由海顿、莫扎特和贝多芬的作品组成——无论怎样，这一框架都持续到了十九世纪末以及随后的时代。

但是，认为十八世纪晚期的“古典主义时期”（无论如何构成）之后跟随的是一次浪漫的反叛，这种看法很可能是错误的。将相互交织的各条历史线索进行拆解和归类的所有企图必然包含着一定程度的过分简化。但此处的难题有着更为深层的原因。越发明确的是，我们与“古典”音乐相联系的那些风格特征——暗示的节拍规则性、明确限定的自然和声句法、主要为主调性质的织体，以及缓慢的和声节奏——继续存在于十九世纪的大量音乐实践中。而我们认为是“浪漫”的音乐特征也很容易在十八世纪的音乐中找到：例如，在 C. P. E. 巴赫的键盘乐作品中，在海顿所谓的“狂飙突进”交响曲（约 1768—1773）中，以及在莫扎特和克莱门蒂写于 1780 年代的一些器乐音乐中。音乐史学家弗里德里希·布鲁默［Friedrich Blume］提出了一套基础性的“风格标准”，包括音乐风格中各种常见要素（节拍组织、和声、旋律以及形式结构），将十八世纪晚期和十九世纪的欧洲音乐从根本上统一起来：

22

> 那么，古典主义和浪漫主义在音乐史上形成了一个统一体。它们是同一音乐现象的两个方面，正如它们也是同一历史时期的两个方面。[13]

---

13. Friedrich Blume, *Classic and Romantic Music. A Comprehensive Survey*, trans. M. D. Herter Norton（New York, 1970）, p. 124.

无论人们想要如何限定布鲁默这一非常肯定的言论，几乎毫无疑问的是，“浪漫”音乐风格出自“古典”音乐风格，并与后者相混合。没有任何可以孤立出来的时间和地点，表示一种风格结束而另一种风格开始——因而也就没有任何显然更合适的时间点，以开启对浪漫音乐的研究。在本书中，我们将从正在成熟的贝多芬的作品开始，这些作品是紧接在他1792年移居维也纳之后写成的。贝多芬的作品在十九世纪音乐的规则和实践中都留下了明显的印记，这一点无人能及。浪漫音乐家几乎一致宣称贝多芬是他们中的一员。但他们由此也承认了另一份遗产，因为无论贝多芬后期的风格发展路线如何曲折，其音乐都始终牢固扎根于维也纳古典主义的作曲手法中。

第二章
贝多芬在维也纳，1792—1808年

23　1792年，二十二岁的贝多芬从外省的莱茵兰首府城市波恩来到维也纳，追求自己作为作曲家和炫技钢琴家的职业生涯。当时他不过是每年涌向神圣罗马帝国政治文化中心寻求事业发展的众多音乐学子中的一员，似乎并未拥有什么特殊的优势能够使他受到维也纳贵族音乐界的青睐。贝多芬是一名普通宫廷乐师的儿子，他的主要传记作者亚历山大·惠洛克·塞耶［Alexander Wheelock Thayer］如是描绘了这个相貌平平的年轻人：

> 身材矮小瘦削，皮肤黝黑，脸上有斑，深色眼睛。……由于上颚出奇地扁平，门牙显得十分突出，当然也使其嘴唇前撅；鼻子也是又宽又扁，而前额却极其饱满浑圆——用宫廷秘书麦勒也（他曾两次为贝多芬画像）的话说，像一枚“子弹”。[1]

尽管贝多芬曾努力获得某些必要的社交风度——他购得一些上好的长丝袜，并设法去上舞蹈课——但他的行为有时仍被认为是笨拙不雅的，并且随着时间的推移而愈发古怪异常。

但贝多芬来到维也纳时得到了高度的举荐，他的赞助人是科隆的选帝侯-大主教马克西米利安·弗朗茨［Maximilian Franz］，当时神圣罗马帝国皇帝利奥波德二世的叔叔，而且他奔赴维也纳时还得到波恩另一位最显赫贵族——华尔斯

---

1. Alexander W. Thayer, *Thayer's Life of Beethoven*, ed. Elliot Forbes（Princeton, 1964）, p. 134.

坦伯爵——的祝福。如此强大的后盾使得贝多芬轻而易举地进入维也纳的社交圈子，并帮助他被约瑟夫 · 海顿这位欧洲最受景仰的作曲家收为徒弟，在这位年长大师两次旅居伦敦并获成功的时期内，贝多芬随他学习了大约一年（从 1792 年末到 1793 年末）。海顿教授贝多芬的课程似乎主要包括当时音乐家需要研习的普通教学内容，例如依照约翰 · 约瑟夫 · 富克斯的《艺术津梁》［*Gradus ad Parnassum*］（1725）的风格写作各种类型的对位练习。忙碌的海顿显然对贝多芬的课并不十分上心，贝多芬本人也从未表现出对这位著名老师的丝毫感激，直到海顿 1809 年逝世，他们二人之间的关系始终非常疏远。贝多芬在维也纳的最初几年中还有另外两位老师：一位是约翰 · 格奥尔格 · 阿尔布雷希茨贝尔格，贝多芬随他继续学习对位，另一位是宫廷乐长安东尼奥 · 萨里埃利，他在意大利朗诵调方面对贝多芬有所指导。

24



列奥尼德 · 帕斯捷尔纳克［Leonid Pasternak］对贝多芬形象所进行的浪漫的理想化描绘

真正让贝多芬在维也纳逐渐立足并取得成功的是他在键盘演奏方面的非凡技艺。他的演奏很快得到这个城市许多有权有势者的赏识：例如李希诺夫斯基亲王和凡·斯韦登男爵，后者被视为维也纳音乐趣味的最终主宰者。[2] 后来，在1795年，贝多芬也开始出现在公众音乐会的舞台上。依照贵族宅邸中的音乐场合上的惯例，贝多芬演奏的是他自己的作品。但更受仰慕的是他令人惊叹的即兴演奏能力。1791年，当时贝多芬仍旧服务于波恩宫廷，他的键盘即兴演奏就给音乐著述家和批评家卡尔·路德维希·容克［Carl Ludwig Junker］留下了难以磨灭的印象：

> 我曾私下聆听过他的即兴演奏，是的，他甚至请我给出一个音乐主题供他发挥。在我看来，这个性情温和、无忧无虑的人作为一名炫技演奏家的伟大之处，完全可以从以下特质中得到评判：几乎取之不尽的丰富乐思，演奏中极其独特的表现风格，以及他所展现出的卓越的演奏技巧。因此，我明白，所有促成艺术家伟大性的要素，贝多芬一样不缺。[3]

25

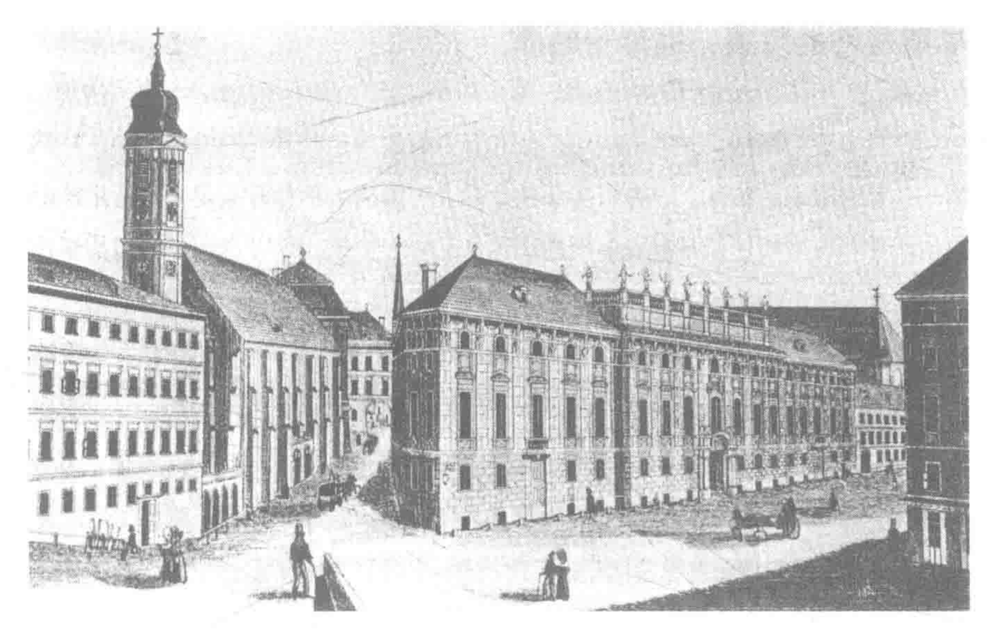
当时维也纳的爱乐贵族最喜欢的一项娱乐活动是著名炫技演奏家之间上演的较量（莫扎特曾在1781年与穆齐奥·克莱门蒂为娱乐皇帝约瑟夫二世而进行过这样一场竞赛）。贝多芬多次进入此类竞技的名单，与当时第一流的键盘演奏家抗衡。来到维也纳之后不久，他便加入到与钢琴演奏老手阿贝·约瑟夫·格利内克（1758—1825）的竞赛中。据卡尔·车尔尼（后来成为贝多芬的学生）所言，车尔尼的父亲有一天“遇到格利内克身着盛装。他问道：‘去往何处？’‘我被叫去跟一个初来乍到的年轻钢琴家一决高下，我会让他一败涂地。’几天之后，他又遇到格利内克。‘赛况如何？’‘啊，他绝非常人，简直是个魔鬼。我、我们所有人至死都不是他的对手。他的即兴演奏是何等惊人！’”[4]在

---

2. 戈特弗里德·凡·斯韦登（Gottfried van Swieten，1734—1803）是位教养良好的外交官和图书馆长，也是歌剧脚本作家和业余作曲家。1777年，当他从柏林出差归来时，带回了亨德尔和巴赫作品的乐谱——当时在维也纳无人知晓巴赫。在随后的数年中，他向维也纳的主要作曲家（包括莫扎特和贝多芬）介绍了许多巴洛克时期被遗忘的杰作。

3. Thayer-Forbes, p. 105.

4. 上引书，p. 139.



罗布科维茨宫，文森斯 · 莱姆［Vincenz Reim］的版画。

随后几年中，贝多芬又先后参与了与约瑟夫 · 沃尔夫勒（1773—1812）和丹尼尔 · 施戴贝尔特（1765—1823）的类似竞赛——据说，竞赛的结果往往也是相似的。

贝多芬取得钢琴演奏成功的那些位高权重的贵族宅邸也常常在社交方面向他敞开大门。他在维也纳最早的住所之一是李希诺夫斯基亲王的宅邸，因后者成为他最重要的赞助者。后来他又与约瑟夫 · 罗布科维茨亲王、安德烈 · 拉祖莫夫斯基伯爵和他年轻的学生鲁道夫大公成为朋友，并享受他们在事业上的支持。作为一名钢琴教师，他也被介绍到一些地位略低的家族，他与这些家族结交笃深往往是因为他对其中某位年轻女学生心生爱慕，布伦斯维克［Brunsvik］和圭齐亚尔第［Guicciardi］就是两个这样的家族。他自己家里仅存的两个成员——他的两个弟弟卡斯帕尔 · 卡尔和尼古拉斯 · 约翰——分别在 1794 年和 1795 年来到维也纳投奔他。



早期风格的发展：钢琴奏鸣曲

在贝多芬初到维也纳的那些年，他的音乐想象与当时最新的键盘乐器——钢琴——紧密联系。实际上，在贝多芬整个职业生涯的大部分时间里，其音乐鲜明的创新性和典型特征通常最先体现在钢琴作品中。如果我们要选出一种最能够代表其曲折而恢宏的风格发展历程的音乐范畴，那一定是钢琴独奏奏鸣曲。

贝多芬在 1790 年代开始背离古典风格规范和他自己最早的音乐手法，体现这一点的一个适中的例子是编号 Op. 2 的一组钢琴奏鸣曲，完成于 1795 年。[5]这套作品的第一首的第二乐章是对《C 大调钢琴四重奏》WoO 36（为钢琴、小提琴、中提琴和大提琴而作，创作于 1785 年）一个乐章的改编。这个四重奏乐章由主要旋律材料的两次陈述构成，为每件“伴奏”乐器而写的互不相关的经过段将这两次陈述分隔开来，随后是一个回到音阶级进音型的尾声，交由钢琴声部来演奏。当贝多芬在 1795 年开始改编这首乐曲时，他显然对开始处旋律材料的全然规则的建构不满意（谱例 II—1a）：4+4 小节的组合，每组细分为 2+2 小节，每两小节的结尾都是惯
27
例性的阴性终止。在 Op. 2，No. 1 中，第二个四小节组合是个一气呵成的单位，由一次戏剧性的音区攀升连接起来（谱例 II—1b）。通过这个看似微小的变化，一个毫不起眼的主题呈现出特别的轮廓，经过如此转变，该主题成为一个经过重构的乐章的基础，其中各个部分都与整体有明确的联系。上述钢琴四重奏是十八世纪后
28
期最常见的音乐体裁之一的一个例子，该体裁即“有伴奏的键盘奏鸣曲”，其中钢琴占据显著地位，而其他乐器则是绝对的从属。贝多芬在将 WoO 36 的这个乐章进行重塑时，取消了伴奏的弦乐器。到 1795 年，有伴奏的键盘奏鸣曲已经开始过时。在技法和风格上，贝多芬的这个经过修改的乐章体现出对十八世纪惯常实践的偏离。

---

5. 这是贝多芬进行编号的第一套钢琴奏鸣曲。在十八世纪，用作品号为乐曲命名往往是件非常随意的事情，经常决定于出版商的心血来潮或肆意想象。但贝多芬在这方面通常很谨慎，只选择他认为值得编号的作品，并在大部分情况下将之按照时间顺序编号。贝多芬的那些没有作品号的乐曲则用“WoO”标记，依照的是格奥尔格·金斯基［Georg Kinsky］和汉斯·哈尔姆［Hans Halm］的主题编目，来自二人的 *Das Werke Beethovens, thematisch–biographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen*（Munich: Henle, 1955）.

谱例 II-1

a. 贝多芬《钢琴四重奏》WoO 36，第二乐章　第 1—8 小节



b. 贝多芬《钢琴奏鸣曲》Op. 2，No. 1，第二乐章　第 1—8 小节



贝多芬的早期钢琴奏鸣曲中还有一些其他的手法巧妙地改变了十八世纪音乐风格中众所熟知的手段。例如著名的《"悲怆"奏鸣曲》Op. 13，其开头的快板部分中，左手的伴奏是贝多芬对当时最平淡乏味的键盘伴奏音型——分解八度或混沌低音［*murky* bass］——的独特运用。谱例 II—2a 所示为这种音型的惯常用法，出自穆齐奥 · 克莱门蒂的一首不那么出名的早期奏鸣曲，创作于 1779 年的 Op. 2，No. 2，

第一乐章。谱例 II—2b 则展示了贝多芬如何将这一熟悉的伴奏程式进行调整，以符合自己的目的——这是对管弦乐中低音大鼓的音响所做的键盘乐改编。第 17—18 小节的复杂和声（尤其是第 17 小节的 $A^{\flat}$ 音与第 18 小节的 $A^{\natural}$ 音之间鲜明的交叉关系可回溯到第 13 小节中 $E^{\flat}$ –$E^{\natural}$ 的暧昧关系）为陈旧的键盘音乐语汇增添了一种富有戏剧性的新的表现维度。

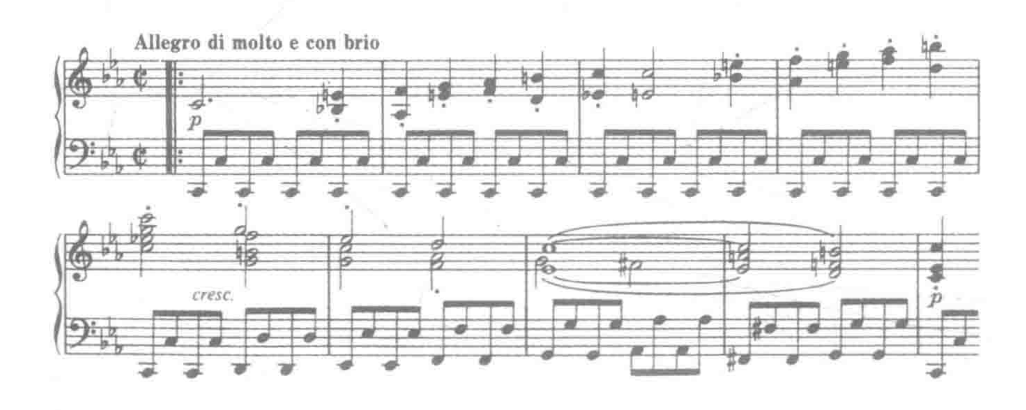
29

谱例 II-2

a. 克莱门蒂《奏鸣曲》，Op. 2，No. 2，第一乐章，第 1-11 小节



b. 贝多芬《钢琴奏鸣曲》，Op. 13，第一乐章，第 11-19 小节



在贝多芬之前问世的钢琴奏鸣曲通常包括三个乐章（快—慢—快），或是依照意大利模式仅包含两个乐章（通常是快—更快）。在贝多芬最早的十几首有作品编号的奏鸣曲中，他交替使用惯常的三乐章模式和增添一个小步舞曲或谐谑曲（借自当时的交响曲和弦乐四重奏）的有所扩充的套曲模式。后来，随着写于 1800—



贝多芬《钢琴奏鸣曲》Op. 26 第一乐章手稿中小调变奏的一页

1801 年的《钢琴奏鸣曲》Op. 26，贝多芬开启了一个全新的创作方向，以行板的主题与变奏开始，并用一首沉痛的葬礼进行曲（副标题为“纪念一位英雄的亡故”）代替了通常的慢乐章。第一乐章再次显示出贝多芬对他所继承的创作手法进行着无休止的实验。变奏曲无疑是一种流行体裁，不能指望该体裁具有多少实质内涵或原创性。但在这部作品中，从带有新颖的高音—次中音声部重叠的主题到一个接一个的变奏，贝多芬在原有材料的基础上呈现出一系列令人眼花缭乱的非传统的抽象处理手法。在 *minore* ［小调］变奏中，他高度专注于挖掘一个切分上行音型[6] 所具有的各种可能性，甚至暂时放弃了主题的旋律与和声预设。在这个乐章的几种新颖的键盘乐音型中，有一种尤为值得一提：在最后一段变奏中，旋律被置

30

6. 这个节奏构型中，旋律中的音不断落在弱拍，这种节奏型在十八世纪被称为 *tempo rubato* ［伸缩速度］；在十九世纪，它则是指表演中一种更不规则、具有即兴性的自由发挥。

于中音区，其下方是分解三和弦伴奏，上方是有明确节奏时值的颤音，这种写法鲜明地预示了贝多芬中期和晚期键盘乐作品（如奏鸣曲 Op. 53、109 和 111 的末乐章）中的类似手法。

车尔尼在回忆自己与贝多芬的相处时，如是说：

> 大约在 1800 年，当贝多芬创作 Op. 28 [7]时，他对自己的密友克鲁姆霍尔茨［Krumpholz］说："我对自己目前为止的创作并不十分满意。从今天开始，我要走上一条新的创作道路。"此后不久，他便创作出了三首奏鸣曲，Op. 31，从中可以看到他已经在一定程度上将自己的决心付诸实践。[8]

车尔尼是在事后很多年之后回忆了此事——而且他的记忆无论怎样都不是十分可靠的，但他的所言之事仍具有某种真实性。如果说贝多芬并没有真的在 1800 年左右走上一条"新的创作道路"，那么至少我们在其写于 1790 年代的作品中所注意到的不断实验尝试、日趋成熟的过程在这一时期有着显著的推进。1798 年末，贝多芬创作的中心主体在很大程度上转向他自己的乐器：两部钢琴协奏曲、两部康塔塔、四部弦乐三重奏、三部钢琴三重奏、两部为钢琴和大提琴而作的奏鸣曲、三部为钢琴和小提琴而作的奏鸣曲，以及大约十部钢琴独奏奏鸣曲。[9]但此时，钢琴在贝多芬音乐想象中的地位开始变得不那么牢固，这也是贝多芬创作道路发生转变的一个标志。《弦乐三重奏》Op. 9，完成于 1798 年，贝多芬本人在一封题献性质的书信中将之描述为"他的作品中最好的一部"——这个说法并非全然令人难以置信，因为这些三重奏不同于当时大部分同体裁作品，而是具有分量和实质内涵的作品。随后，在 1798 年至 1800 年之间，贝多芬开启了一项新的富有雄心的写作计划，对于他来说，这项计划显然具有最重要的影响和后果：此即六首《弦乐四重奏》Op. 18 的创作。

---

7. 即《D 大调钢琴奏鸣曲》"田园"。
8. O. G. Sonneck, ed., *Beethoven. Impressions of Contemporaries*（New York, 1926）, p. 31.
9. 这里还没算上相当数量的早期作品，例如《钢琴四重奏》WoO 36、《"选帝侯"钢琴奏鸣曲》WoO 47 以及大量歌曲和钢琴变奏曲。

《弦乐四重奏》Op. 18, No. 6

在盛行于十八世纪最后几十年的所有室内乐体裁中，弦乐四重奏是唯一一种意味着严肃的趣味，体现着技艺的研习，彰显着行家的品质的体裁。它最初被赋予这些内涵是在海顿杰出的《弦乐四重奏》Op. 20（1772）中，该套作品具有新的深刻表现力，并且其中有三首带有庄严肃穆、精雕细琢的赋格终曲。然而，贝多芬的 Op. 18 的很多部分显然并非受到海顿这套作品或任何其他四重奏作品的影响，而是得益于莫扎特成熟时期的作品，尤其是他题献给海顿的六首四重奏，出版于 1785 年。贝多芬 Op. 18 中的《A 大调四重奏》显然是以莫扎特的《A 大调四重奏》K. 464 为典范，我们知道贝多芬完整抄写过莫扎特的这部作品。[10]

31

Op. 18 的第六首被认为是这套作品中最晚创作的，部分原因在于其草稿是与创作于 1799—1800 年的大型《钢琴奏鸣曲》Op. 22 的草稿一起被发现的。这首作品跟 Op. 18 的其他四重奏的区别在于，贝多芬在快板终曲前惊人地添加了一个柔板引子（在当时的室内乐作品和交响曲中，更为常见的做法是在第一乐章前使用慢引子）。而且这绝非普通的柔板。其副标题为“La Malinconia”（忧郁地），行进于极其大胆、激烈的和声中，威胁着调性体系的界限；在 *piano* ［弱］（或 *pianissimo* ［很弱］）与 *forte* ［强］之间交替演奏的长音和弦，结合极端的音区变化，最大限度地营造出紧张性和非连续性（请见谱例 II—3）。前二十小节展现出从 B$^{\flat}$ 大调到 E 小调的属的曲折运动，关键性的转折发生在第 11—12 小节，最高声部和最低声部原先的 G 音和 F 音通过半音进行扩展到 F$^{\sharp}$ 音。[11] 虽然随后的减七和弦造成了某种调性混乱，但仍旧存在连续性的线索：在第一小提琴与第二小提琴声部之间以不同的八度音区交替出现的是上行线条 F$^{\sharp}$—G—A—B—C，而 F$^{\sharp}$ 音本身又

32

---

10. 参见 Joseph Kerman, *The Beethoven Quartets*（New York, 1967）, pp. 58–63.

11. 第 11 小节中的和声是 C 小调的属七和弦。但贝多芬对这个和弦的解决使之仿佛是一个增六和弦——仿佛最高的 F 音是作为 E$^{\sharp}$ 音写上去的。这一手法产生了一个 B 小调和弦，该和弦通过将 D 音升高而很容易成为 E 小调的属和弦。

在第14小节和第16小节重复出现，准备支撑随后到来的B大调音响，即E的属调。这一大胆的和声进行仅仅从一个方面展现出贝多芬在1800年左右所进行的广泛的音乐探索。还是在这一乐章，柔板的片段被陡然插入随后兴奋的快板部分的主流进行中，造成对比鲜明的不同材料的并置，这种手法远远超越于古典风格的惯常规范之外。

谱例 II—3：贝多芬《弦乐四重奏》Op. 18, No. 6，第四乐章，第1—20小节





《“暴风雨”奏鸣曲》Op. 31, No. 2

在创作于1801—1802年的《钢琴奏鸣曲》Op. 31中，这种强烈的对比成为一种显在的结构原则。我们记得，这些奏鸣曲是车尔尼特别提到的代表了贝多芬“新的创作道路”的第一批作品。《D小调钢琴奏鸣曲》Op. 31, No. 2，被称为“暴风



贝多芬《奏鸣曲》Op. 31, No. 1 和 No. 2 第一版的标题页，由苏黎世出版商奈格利［Nägeli］印刷出版。

雨”[12]（ARM 1），[13]从一开始就展现出其不甘于墨守成规的精神：贝多芬将截然相反的柔板和快板两个片段并置在一起，两者之间仅用疑问性的延音间隔。开头的柔板陈述不过是 A 大调三和弦第一转位的琶音；而快板部分则是局促不安的八分音符音型，同音反复与级进运动交替进行，先是导向 D 小调，然后是 G 小调，最终停留在 D 小调的属上。但随后出现的柔板——此时为 C 大调和弦的第一转位——与我们听觉中快速形成的 D 小调导向发生冲突，并以类似的方式暗示着音乐转向 F 大调。而这一印象也很快被随后到来的快板一扫而净，因为该片段以强大的能量和不断积聚的决心冲向第 21 小节的 D 小调终止式。至此出现的一切

33

12. 在贝多芬钢琴奏鸣曲的各种附加标题中，只有两个，即“悲怆”（Op. 13）和“告别”（Op. 81a）是作曲家本人所加。“暴风雨”这个用于 Op. 31, No. 2 的标题来自贝多芬年轻的朋友和记录员安东·申德勒的叙述：“有一天，我告诉大师，卡尔·车尔尼演奏的《D 小调奏鸣曲》Op. 31 和《F 小调奏鸣曲》Op. 57 给听众留下了深刻的印象，他心情不错，我请他告诉我理解这些奏鸣曲的关键。他回答说：‘去读莎士比亚的《暴风雨》吧’。” Anton Felix Schindler, *Beethoven as I Knew Him*, ed. D. W. MacArdle（Chapel Hill, 1966）, p. 406.

13. 本书中通篇使用的首字母缩拼 ARM 指的是《浪漫音乐曲集》［*Anthology of Romantic Music*］，由列昂·普兰廷加编，是专为本书而编的谱例集。［译者注：这本谱例集并不随本书中译本一同出版，相关作品的乐谱请读者自行查找。］

听来都极具即兴性，仿佛贝多芬坐在钢琴前，用不同调性试验性地探索着他这两个音乐素材的潜在可能。

如果我们探究一下贝多芬的听众通常对这样一个乐章会有怎样的**期待**，我们便能够更好地理解在这个乐章中发生了什么。“奏鸣曲式”（或“奏鸣曲—快板形式”）一词是十九世纪用以表示十八世纪奏鸣曲类型的作品的第一乐章（有时也包括其他乐章）中通常出现的一系列音乐事件，此类作品包括三重奏、四重奏、交响曲和其他多乐章器乐曲。从十九世纪中期开始，对奏鸣曲式的描述中，界定这种形式的音乐事件通常被认为是旋律或主题。[14] 因而，奏鸣曲的第一乐章通常被认为由三部分组成：呈示部（其中两个主要主题——最好在性格上相互对比——得到陈述），发展部（这些主题发生了多种变形）以及再现部（这些主题得到再次陈述）。对于这种根据主题而进行界定的曲式理论而言，相对次要的是特定的和声特征。呈示部中的主要主题规定了乐曲的主要调性，次要主题处于对比调性，通常是主调的属调或关系大调；再现部中，两个主题都出现在原来的主调上。发展部则理应较为自由地进行转调。

近年来越来越明确的看法是，这种传统理论歪曲了其所要描述的音乐曲目的理论和实践。奏鸣曲式的前身是一种古老得多的二部曲式，许多类型的舞蹈音乐皆采用这种曲式（直到贝多芬去世之后，这种曲式都被认为是由两部分而非三部分组成）。关于这两种曲式，可以合理预见的是一种总体的和声构架，正如以下这种通常的二部性结构图示：[15]

34

||: I　　~~~~V　　:||:（V）~~~~~~~~I　　:||

在二部性乐章和奏鸣曲乐章中，主题的数目、类型和位置远比和声布局更加灵活多变；莫扎特的奏鸣曲式乐章常常使用多个主题，而海顿则往往满足于对一个主题进行变化。带有多个主题、旋律或动机（此处由小写的斜体字母表示）的奏鸣

---

14. 在这种对奏鸣曲式的“教科书”式的系统表述方面，最具影响力的音乐理论家是阿道夫·伯恩哈德·马克斯［Adolph Bernhard Marx］，体现在其 *Die Lehre von der musikalischen Komposition*（Leipzig, 1837—1847）中。

15. 罗马数字表示调性区域；曲线表示转调段落。

曲式乐章可能呈现出如下形式：

（引子）‖: I ～～～V :‖:（V）～～～～～～I :‖（尾声）

a, b	*c, d, e*	*c, a, d, e*	*a, b, c, e*
呈示部		发展部	再现部

这样一个乐章的引子通常是慢速的，在主题上与随后的主体部分几乎没有联系；尾声则往往采用与整个乐章相同的速度，并由该乐章的音乐材料建构而成。呈示部中导向对比调性的转调段落常被称为连接部。[16]

《钢琴奏鸣曲》Op. 31, No. 2 第一乐章中，在具有即兴性的、和声上游移不定的开头之后，贝多芬在第 21 小节通过一段到目前为止所呈现出的第一个和声稳定的材料将这个乐章继续下去。但这段音乐很快发生了转调，转向 A 小调（属小调——但更为普遍的做法是转向关系大调，即 F 大调），在这一调性中出现了另外三个界定清晰的动机（分别在第 41 小节、第 55 小节和第 75 小节）。当呈示部再现时，听者会发现乐曲开头的材料也被包含在重复的内容中，因此，这绝非普通的引子。但贝多芬将这段引子性质的音乐以更具决定性的方式融入这个乐章的构造中：因为随后出现的所有动机——其中一个在 D 小调，另外三个在 A 小调——皆与开头的柔板或快板或这两者相联系。D 小调动机（我们暂且称之为 *a* 材料）分配给低音区和高音区；下方的音型直接导源于广板琶音，而上方的音型则相对间接地派生自快板级进的连接运动。从第 41 小节之后（*b* 材料），右手演奏的动机明显源自开头的快板部分，而在左手声部，表面上的伴奏音型微妙地暗示了 *a* 材料的上方动机。随后，这个源于快板部分曲折的级进动机在第 55 小节得到明确陈述（*c* 材料），而且广板琶音音型和快板连接运动都可以在第 75 小节（*d* 材料）的上方声部看到。这便解释了呈示部的所有主题实质，一切都出自开头那难以捉摸的几小节。

35

16. 十八世纪晚期出现了大量对奏鸣曲式的描述；最充分、构架最严谨的是 Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*（Leipzig, 1782—1793）。对这一时期关于音乐形式各种观点的充分总结可见于 Leonard Ratner, “Harmonic Aspects of Classic Form”, *Journal of the American Musicological Society*, 2（1949）: 159–168；以及 William Newman, *The Sonata in the Classic Era*（Chapel Hill: 1963）, pp. 26–35.

贝多芬仿佛要再三强调这个带有双重动机的开端部分的萌芽性质，因为他同样以这一材料开启了发展部和再现部（分别在第 93 小节和第 143 小节）。再现部中，作曲家用一条富有表现力的、宣叙般的单旋律将原来的广板琶音扩充了一倍（第 144—148 小节和第 155—158 小节），这条旋律逗留在快板动机所特有的级进运动上（特别要注意第 147—149 小节中这两种材料引人注目的并置）。这导致了材料之间进一步的含蓄的彼此渗透，而这一次是在全然不同于开头动机的材料之间。快板部分的第二次出现也发生了转型（第 159—170 小节），并且是出于同样的目的：它呈现出广板的和弦运动和琶音运动。此时，当主调 D 小调重新建立时，贝多芬认为没有必要再现 *a* 材料——部分原因无疑在于该材料已经在发展部显著出现，似乎也有部分原因在于，该材料将两个原始动机相结合的功能已经得到很好的发挥。整个乐章可以呈现为如下结构图示：

小节 1		21	41	55	75		93	99	122	143			171	185	205
‖:(i)~~~~		i	~~~~v			:‖	~~~~	♯III	~~~~(i)	~~~~~~~~			i		‖
广板	快板	*a*	*b*	*c*	*d*		广板	*a*	*c*	广板	宣叙	快板	*b*	*c*	*d*
呈示部							发展部			再现部					

从形式的角度而言，这个乐章引人注目的新颖之处在于用和声上不稳定的异质材料取代了调性稳定的第一主题，以这些并不起眼的片段为结构基础构建出一个具有惊人完整性的乐章。倘若对贝多芬使用这些开端材料的意图仍心存疑惑，那么第二乐章的开头（呈现于谱例 II—4a）应该会完全消除这些疑惑：与第一乐章类似，36 上方的级进连接性音型应答着低音区的琶音。而且在第二乐章和末乐章（请见谱例 II—4b 和 c）中，音乐中不断萦绕着对这些种子动机的参照。

谱例 II—4：贝多芬《钢琴奏鸣曲》，Op. 31, No. 2

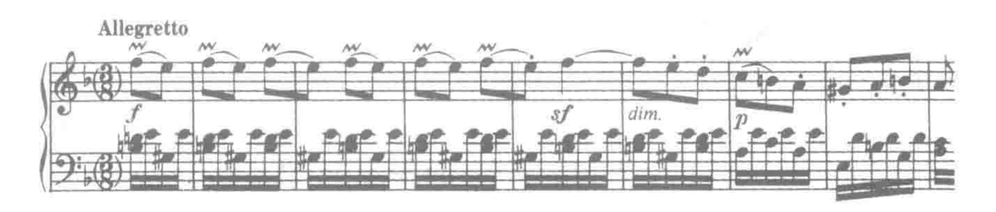
a. 第二乐章，第 1—5 小节



b. 第三乐章，第 1—8 小节



c. 第三乐章，第 43—51 小节

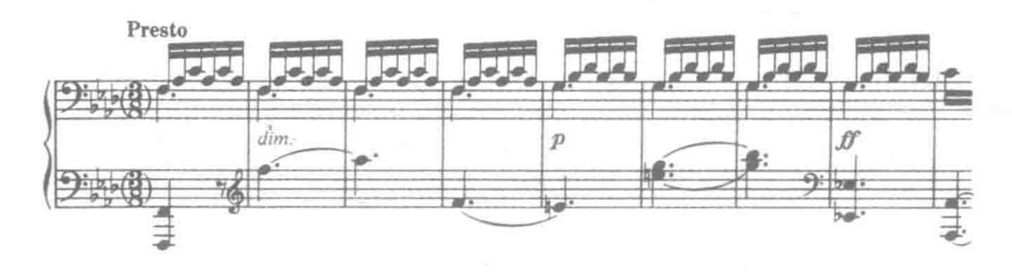


贝多芬这一时期的钢琴音乐和钢琴演奏无不以其键盘音型的新奇独创给听众留下深刻的印象。例如，Op. 31, No. 2 第一乐章的 *a* 动机中，旋律被分为低音区和高音区，中间是快速摆动的伴奏音型，这种写法与当时维也纳钢琴音乐的写法有很大的不同；在我们——或许以及当时的本地听众——听来，这种写法是典型"贝多芬式的"。但他的很多特殊音型都在他所景仰的一位年长的键盘演奏大师穆齐奥·克莱门蒂的音乐中得到了预示。克莱门蒂《奏鸣曲》Op. 13, No. 6（1785 年出版）中的一段具有与贝多芬 *a* 动机非常相似的音型构造（请见谱例 II—5）。[17] 贝多芬早年钢琴音乐风格的某些其他特征也可以追溯到克莱门蒂的创 37

17. 谱例 II-5 中所显示克莱门蒂乐章开头的旋律原型很像贝多芬作为一首对舞舞曲（WoO 14, 1800—1801）而出版的作品的主题，他后来将之用于其芭蕾音乐《普罗米修斯》、《钢琴变奏曲》Op. 35 和《"英雄"交响曲》的终曲。

作。其中一个特征就是大量运用八度和分解八度的旋律和段落，如克莱门蒂的 Op. 2, No. 2（1779）和 Op. 7, No. 3（1781）以及贝多芬的 Op. 2, No. 1 和 No. 3（1795）、Op. 7（1796—1797）、Op. 10, No. 1 和 No. 2（1796—1798）以及其他很多作品。

谱例 II—5：克莱门蒂《钢琴奏鸣曲》Op. 13, No. 6，第三乐章，第 24—32 小节



1802 年在海利根施塔特艰难度过了其严峻的个人危机之后，三十一岁的贝多芬回到维也纳，进入一个艺术家所能够拥有的最丰实的创作时期。对于贝多芬而言，这是一段极端忙碌的岁月。他在维也纳不停地辗转迁居，甚至一度住在歌剧院（即维也纳河畔剧院［Theater-an-der-Wien］）里，因为他为该剧院创作一部歌剧的合约里包含有为他提供住宿的条款。他通常在维也纳附近的乡村度过夏季。无论是在城市还是乡村，无论在什么季节，贝多芬每日总是长时间地散步，在此期间他反复推敲自己的作品，有时还在袖珍草稿本上快速记下乐思。他的学生费迪南·里斯曾描述过一次大约发生在 1805 年的乡村远足：

> 有一次我们外出散步，全然迷失了方向，以至于直到八点才回到贝多芬居住的多布林根［Döblingen］。在我们散步的过程中，他哼唱（有时咆哮）着上上下下的音阶，但没有唱出任何具体的音符。我问他唱的是什么，他回答说："奏鸣曲（即 F 小调，Op. 57）快板终曲的主题闪现于我的脑海。"当我们走进房间时，他连帽子都没有脱下便冲向钢琴。我坐在角落里，而他很快便遗忘了我。随后他在琴键上疯狂地演奏了至少一个小时，为这首奏鸣曲（1807 年问世）创作出了具有我们如今所看到的优美形式的新的终曲。最终他站起身来，惊讶地看到我仍旧坐在那里，说道："我今天不能给你上课了，

38

我还有工作要做。”[18]

在这段时期，贝多芬的音乐经常上演于维也纳贵族的沙龙里，有时由他本人坐在钢琴前演奏。1803 年 4 月，在维也纳河畔剧院举行了一场“慈善音乐会”，曲目全部由他的作品组成；这些作品包括第一和第二交响曲、《第三钢琴协奏曲》以及清唱剧《基督在橄榄山》［*Christus am Oelberg*］的第一版。看到自己的音乐有着越来越大的需求量，贝多芬不断地与诸多城市的出版商进行磋商，经常就版权、版本修正和所获酬劳等事宜而与他们进行争论。

这些年中，贝多芬创作出了数量惊人的一系列杰作。1803—1804 年，他写出了《“克鲁采”奏鸣曲》［Kreutzer Sonata］Op. 47、《第三交响曲》(“英雄”)和《“华尔斯坦”奏鸣曲》Op. 53。随后的两年甚至更为多产：歌剧《菲岱里奥》的前两版、《“热情”奏鸣曲》Op. 57、《“拉祖莫夫斯基”弦乐四重奏》Op. 59、《第四钢琴协奏曲》Op. 58、《第四交响曲》以及《小提琴协奏曲》Op. 61。1807—1808 年，他完成了《科里奥兰序曲》［*Coriolan Overture*］、第五和第六交响曲、《大提琴奏鸣曲》Op. 69以及《钢琴三重奏》Op. 70。

《“英雄”交响曲》

在这六年中所诞生的多部作品里，贝多芬“中期”风格最显著的特征得以确立，并且为其后的十九世纪及以后的所有大型器乐音乐作曲家设定了标准，具有无可争议的权威性。《“英雄”交响曲》创作于 1803—1804 年，可看作是贝多芬一系列鸿篇巨作的第一部，这些作品极大地激励着他的后继者，同时也令他们深感敬畏胆怯。这部交响曲甚至在体量上都具有英雄性，它或许是至此为止所写出的最长的交响曲。它在节奏能量、发展手法的尺度范围以及强有力高潮的长时段积聚方面也是前无古人。

---

18. Sonneck, pp. 52-53.

《“英雄”交响曲》的第一乐章（ARM2）以一个难以捉摸、看似支离破碎的呈示部开始。其和声走向至少隐约是我们可能期待的。通过开头动机的两次陈述（第 3 小节和第 15 小节）而明确建立起主调 E♭ 大调之后，音乐佯装转向属调（自第 18 小节起），但却在第 37 小节通过重申开头旋律而重新确立了主调。第 45 小节随着新的对比性材料而突然转向属调 B♭ 大调，但音乐尚不允许我们安稳地停留在新的调性中：从第 65 小节开始，活跃精彩的转调段落听上去完全像是连接部材料，而当它决绝地结束在 B♭ 大调上（第 83 小节）时，此处则成为属调区域的“真正”开端。从这里直到呈示部结束，没有任何其他调性能够挑战 B♭ 大调的主导地位。音乐事件的顺序可以表示如下：

<table>
<tr><td>小节</td><td>1</td><td></td><td>3</td><td>23</td><td>37</td><td>45</td><td>56</td><td>65</td><td>83</td><td>109</td><td>117</td><td>123</td><td>133</td></tr>
<tr><td></td><td>I</td><td>||:</td><td>I</td><td>（V）-</td><td>I</td><td>V</td><td>V</td><td>~~~~~~~~</td><td>V</td><td>V</td><td>~~~~</td><td>~~~~</td><td>~~~V:||</td></tr>
<tr><td>（引子）</td><td></td><td></td><td>a</td><td>b</td><td>a</td><td>c</td><td>d</td><td>e</td><td>f</td><td>a’</td><td>g</td><td>h</td><td>i</td></tr>
</table>

比和声构架更加突破传统的是呈示部中旋律动机的数量和性质。两个强硬的 *forte*［强］主和弦承担引子的功能，随后是低音区由大提琴奏出的三和弦性质的第一个旋律。在小提琴声部，作为伴奏而并不突出的 G 音在第 10 小节逐渐变为旋律，但这个旋律线条实际上被融入随后的终止式中。[19] 如果说这个开始处的主题材料显得出奇地不完整、不确定，那么随后出现的八至九个片段的材料则听来同样不够肯定。例如，在通向属调区域的极具活力的引入性段落（自第 73 小节起）之后，我们仅得到八小节的稳定和平静（动机 *f*）；随后调性立即转向小调，开始了另一段音区和力度上的强势攀升。

这个呈示部的另一个显著特征是对节拍的果断侵扰。从第 25 小节开始，和声和旋律上的趣味降低到最低程度，听众的注意力聚焦于强劲的重音规则地落在二拍子模式中，与 3/4 拍发生冲突。这种节奏错位所产生的效果就是三比二节奏型［**hemiola**，亦译作“赫米奥拉节奏”］，即一种节拍上的暧昧状态，六拍一组（在此为两个小节）的单位被含蓄地以两种方式划分开：一种是分为两组，每组三拍，

---

19. 对这条旋律最令人满意的收束或许是第二双簧管声部的 F—E♭—D—E♭；然而，贝多芬草稿中所显示的是长笛和单簧管声部从 B♭到 E♭的上行线条。

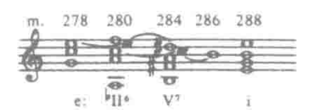
另一种是分为三组，每组两拍。在呈示部的另一处（自第128小节起），贝多芬再次运用了这种节拍上的侵扰手法，完全压制了所有其他音乐要素，让三比二节奏重击在一个重复的和弦上。听众能够更为敏锐地感受到这种节奏和节拍上的干扰，是因为它们的出现反衬在规则得出奇的节拍周期背景上。以四小节为单位的乐句划分强势主导着这个呈示部。对这一模式的第一次明显违犯（不算开头的和弦）出现在第35—36这两个“额外的”小节，作曲家添加这两个小节是为主要旋律在主调回归所做属准备中，增强其紧张度。另外两处六小节组合的出现发挥着相似的作用：在第77—82小节和第103—108小节，它们延长了为主调（此时是B♭大调）的胜利到达所进行的属准备。 40

贝多芬的发展部大量运用了在呈示部中出现的那些隐秘的旋律和节奏乐思。有时这些乐思会结合出现：自第198小节开始，动机*a*与动机*e*并行，而在始于第236小节的简短得令人有些失望的赋格段中，一个令人想起动机*b*的跳进音型与动机*c*的节奏共同出现。随后，当和声运动在实际上停滞时，这个*b*动机在小提琴声部继续下去，整个乐队奏出和声上极不稳定的重复和弦（每个和弦持续六个小节），带有强劲的非正拍重音（自第248小节起）。这样的音乐持续了二十六小节，营造出撕心裂肺的张力。但贝多芬又向前迈进一步：从第276小节开始，这些非正拍和弦——在木管组和弦乐组的交替中笃定地重复着——变得极端不协和（音高为A—C—E—F）。大约三十五年之后，当时极具先锋性的作曲家和批评家埃克托尔·柏辽兹（1803—1869）依然认为这里的手法令人震惊：

> 这里的节奏尤为引人注目，因其频繁地使用切分音，并通过加重弱拍而将二拍子时值组合掷入三拍子的小节线框架中。当残酷的不协和音响与这种断裂的节奏共同出现时——正如我们在接近第二次重复的中间处所看到的，第一小提琴奏出了与E音（A小调和弦的五音）形成对比的F♮音[20]——面对

---

20. 这里的音响可以更合适地描述为一个那不勒斯六和弦（即降低的二级音F上的三六和弦），而E音是前一个和弦的延留音。由此，整个段落便在和声上有理有据：



这样混乱无序的疯狂景象，一种恐惧感油然而生，不可遏止。这是绝望的哀号，几乎是狂怒的咆哮。[21]

到第280小节，所有这一切紧张感都骤然消散，音乐灵巧地解决到远关系调E小调，在这里我们听到第一双簧管奏出的一条宁静的、似乎是新的、独奏般的旋律。在发展部呈现完全崭新的材料在贝多芬的音乐中并不常见，而且由于此处双簧管旋律的引入如此躁动和急迫，便更显得不同寻常。但这个乐章留存下来的几份完整的草稿表明贝多芬另有所想。其中一份属于有时被称为"简写稿"[continuity draft]的那类草稿——仅用单线条（偶尔也用双线条）记谱来表示这个乐章的很大一部分。在这份草稿中，贝多芬在"新的双簧管旋律"出现的位置上所写出的并不是这个旋律线条，而是我们同时在第二小提琴和大提琴声部所听到的旋律（谱例II—6）。

谱例 II—6



41 很容易看出，这个旋律是动机 *a* 的"填充"形式，而双簧管旋律只是这个旋律的一个地位显著的对位。这再次表明，一个极其大胆的音乐姿态归根结底具有扎实牢固的依据——并且再次促进了音乐统一体这个总目标的实现。

这个发展部比呈示部长出一百多个小节，此外，作曲家仿佛心血来潮想体现演奏者急于奏完的急迫心情，让第二圆号提前四小节奏出著名的"假进入"，预示了再现部的到来。[22] 再现部一旦开始，就以相当传统的方式进行下去，之前在属

21. Hector Berlioz, *A Critical Study of Beethoven's Nine Symphonies*, trans. Edwin Evans (London, 1958), p. 42.

22. 当小提琴在属音上演奏持续的震音时，圆号以主调上的动机 *a* 试探性地进入（第394小节）。费迪南·里斯描述了在罗布科维茨亲王宫殿里贝多芬对这部交响曲进行的一次排练：

> 在第一快板乐章中出现了贝多芬对第一（原文如此）圆号的戏弄；在第二部分，在主题再次完整出现之前几小节，贝多芬让圆号在两个小提琴声部仍旧保持一个二和弦的地方对主题进行提示。对不熟悉乐谱的人来说，这里必然听来仿佛

调上的材料移至主调。但发展部的规模和气势太过强大，不允许用如此简单的再现部作为这个具有纪念碑性乐章的收尾。随着从 $E^{\flat}$ 大调到 $D^{\flat}$ 大调再到 C 大调[23]的一系列异乎寻常的调性转变，音乐迈进了一段几乎与呈示部一样长的尾声。这个尾声充满了发展性手法，继续挖掘着该乐章原初材料的潜能——此处的材料明显也包括动机 *a* 的“填充”形式及其独特的对位材料——直到这个乐章惊人地戛然而止，正如它惊人地突然开始。

贝多芬为第二乐章也谱写了一首分量和比例都史无前例的乐曲，而且还带有一个描述性的标题，“*Marcia funebre*”（葬礼进行曲）。贝多芬那个时代的听众很容易辨识出这样一个乐章的风格：它所依照的范本就是法国大革命和拿破仑战争中英雄葬礼上所演奏的宏伟哀歌。这些进行曲以及 1790 年代在巴黎上演的制作精良的共和主义“节庆”[*fêtes*]音乐，是由当时最主要的法国作曲家谱写，例如弗朗索瓦·约瑟夫·戈塞克（1734—1829）、埃蒂安-尼古拉斯·梅于尔（1763—1817）以及路易吉·凯鲁比尼（1760—1842）。谱例 II—7a 是戈塞克《葬礼进行曲》的开头，这首乐曲是为 1790 年在平息南锡 反革命起义的斗争中牺牲士兵的纪念仪式而创作；谱例 II—7b 则是贝多芬《葬礼进行曲》的开头。这两个谱例都显示出慢速、小调、模仿击鼓声以及遍布全曲的附点节奏（与法国序曲的庄严雄伟相联系）等特点，这都是共和主义葬礼音乐所特有的。[24] 但贝多芬的这个乐章远远超越了其所依照的原型，$E^{\flat}$ 大调（即主调 C 小调的关系大调）上的第二动机和对比性的 C 大调中部为这样一个构架复杂、气势恢宏的乐章增添了音乐素材。

43

圆号手数错了小节，在错误的位置进入。这部交响曲的第一次排练很糟糕，但圆号手的进入是正确的，当时我站在贝多芬身旁，认为圆号手犯了大错，于是说道：“难道这该死的圆号手不会数数吗？——这里听上去大错特错！”我想我当时差一点就要挨耳光了。贝多芬很长时间都没有原谅我的这次失误。

英译文出自 Thayer-Forbes, p. 350.

23. 向 C 大调的运动进一步巩固了与发展部的关系，因为发展部最初的稳定调性也是 C 大调。贝多芬似乎在十八年之后回顾了这一段落，因为他实际上在《钢琴奏鸣曲》Op. 110 第一乐章中引用了该段落。

24. 贝多芬《钢琴奏鸣曲》Op. 26 中的葬礼进行曲使用了类似的风格，并且在某些地方与戈塞克的作品有惊人的相似之处。

谱例 II—7

a. 戈塞克《葬礼进行曲》，钢琴改编曲，第 1—16 小节



b. 贝多芬《“英雄”交响曲》，第二乐章，第 1—8 小节

风驰电掣的谐谑曲—三声中部乐章中颇具特色的是，三支圆号所承担的岌岌可危的独奏，以及某些持续不断的三对二节奏效果 [hemiola]。在此之后，贝多芬以弦乐组的狂暴席卷（终止在一系列属和弦上）开始了其终曲乐章。他再次表现出对夸张的引入性姿态的偏爱，而且随后到来的音乐极端破碎，我们后来才认识到这段音乐不过是主旋律的低音骨干线条。这个低音线条的几次从容的变奏延长了音乐的神秘感，直到第 75 小节“真正”旋律的最终进入。贝多芬显然非常喜欢这个旋律和低音的组合，他在此之前一年已将之用作《钢琴变奏曲》Op. 35 的主题材料，也用于几首更早的作品。[25] 这个充满活力的乐章是对上述钢琴变奏曲的转型和极大的扩充，将主题与变奏和回旋曲因素相结合，使得这个乐章非常适合作为这部独特交响曲的强有力的收尾。

贝多芬起初想要在《“英雄”交响曲》中赞颂的“英雄”是拿破仑。申德勒声称，贝纳多特伯爵（法国陆军元帅，后来成为瑞典和挪威的国王）在维也纳时第一次向贝多芬提议，让他创作一部音乐作品来向这位法国的司令官致敬。[26] 里斯和申德勒都讲述了如今那则著名的逸闻，即贝多芬在得知拿破仑于 1804 年 5 月称帝后备感幻灭。以下是里斯的版本：

> 在创作这部交响曲时贝多芬心中想着波拿巴，但这个波拿巴是后者作为法兰西第一执政官时的形象。贝多芬当时极其景仰他，将之与古罗马最伟大的执政官相提并论。我和贝多芬的其他几位关系密切的朋友都曾在他的书桌上见过一份乐谱，其标题页的最上端写着“波拿巴”，而最下端写着“路易吉·范·贝多芬”，除此之外没有任何其他字样。这两个名字之间的空白是否要添加别的东西，添加什么内容，我并不知晓。我是第一个告诉他波拿巴称帝的人，得此消息之后他大发雷霆，高声喊道：“那么他也不过是一个凡夫俗子！如今他也要践踏人类的所有权利，放纵他的野心。他将凌驾于他人之上，变成一个暴君！”贝多芬走到书桌前，执起标题页的上端，将之撕成两半，

44

25. 请见前文，第 43 页，注释 17。

26. Schindler, pp. 11–12. 申德勒的叙述显然不符合贝纳多特当时在维也纳停留的实际日期。



《“英雄”交响曲》手稿的标题页，上面对“波拿巴”的题献字样已经被涂抹掉。

扔在地上。他后来重写了这一页，而且也只是在这时这部交响曲才得名“英雄交响曲”。[27]

无论我们认为这个故事是否可信，这部交响曲的标题在其1806年以《“英雄”交响曲》为题付梓出版之前的某个时间的确有所变更。一张留存下来的手稿标题页（似乎出自一套手抄本的分谱）上的内容如下：“大交响曲，标题为波拿巴，1804年8月,路德维希·范·贝多芬先生作。”其中“标题为拿破仑”［intitolata Bonaparte］几个字已被用力涂抹过，以至于这页纸的中间破了个洞。更改标题的部分原因可能并不像里斯所说的那么理想主义。因为1805年，拿破仑的军队占领了维也纳，贵族们纷纷逃散，军队占领了他们的宫殿——包括贝多芬最忠实的

27. 英译本出自 Thayer–Forbes, pp. 348–349。

赞助人罗布科维茨亲王，而这部交响曲正是题献给这位亲王。在这一时期，甚至 45 在法国人撤军之后，贝多芬若是对一个侵略者如此致敬是很不明智的。但与许多怀有自由主义情感的欧洲人一样，这位作曲家似乎并未完全丧失对拿破仑的仰慕。在 1804 年 8 月 26 日（即里斯所述事件发生之后大约过了三个月）写给莱比锡的布赖特科普夫与黑特尔出版社的一封信中，贝多芬写道："这部交响曲的标题实际上是波拿巴。"[28]

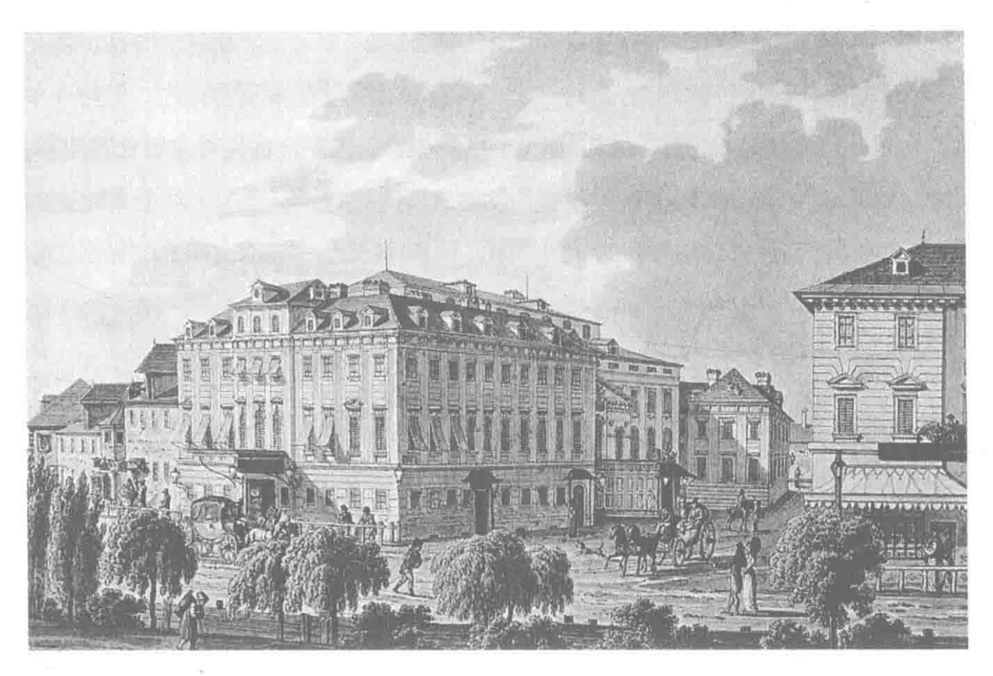
《菲岱里奥》

法国人占领维也纳也直接影响到贝多芬这一时期的另一项主要的音乐创作计划：他唯一的一部歌剧《菲岱里奥》。法兰西共和国甚至为这部歌剧的脚本提供了素材来源。《莱奥诺拉，或夫妻之爱》[*Leonore, ou l' Amour conjugal*] 是一部戏剧性的"拯救歌剧"[rescue opera]，由 J. N. 布伊 [J. N. Bouilly] 撰写脚本；曾由皮埃尔 · 加沃 [Pierre Gaveau] 谱写音乐，于 1798 年在巴黎上演。约瑟夫 · 冯 · 索恩莱特纳 [Joseph von Sonnleithner] 将这个脚本翻译为德文，贝多芬在 1804 年初开始为之谱写音乐。然而，多种意外因素迫使这部歌剧的创作周期延长至 1805 年年中，并且直到同年秋末才在维也纳河畔剧院上演。在此期间，拿破仑的军队穿过巴伐利亚，稳步东进；1805 年 10 月 30 日，萨尔茨堡沦陷；11 月初维也纳的贵族阶层（上至女皇）开始逃离；11 月 11 日，法国人进入维也纳这座皇城，拿破 46 仑本人在 15 日入住美泉宫。贝多芬的歌剧于 20 日开演，仅仅演出三个晚上，观众寥寥无几，只有一些法国士兵四处游荡，出出进进。

《菲岱里奥》的情节反映了法国人的口味：偏爱包含地牢、处决、绝处逢生等内容的骇人故事——这些事件在大革命时期完全是真实存在的。让-弗朗索瓦 · 勒絮尔的《山洞》[*La Caverne*]（1973）和路易吉 · 凯鲁比尼的《两天》[*Les Deux Journées*]（1800）是此类歌剧的较早范例。在《菲岱里奥》中，主人公弗洛列斯坦在地牢里生命垂危，即将按照监狱长唐 · 皮查罗 [Don Pizarro] 的命

---

28. Emily Anderson, ed. and trans., *The Letters of Beethoven*（New York, 1961）, p. 117.



一幅当时的版画：维也纳河畔剧院，贝多芬的《莱奥诺拉》在此首演。

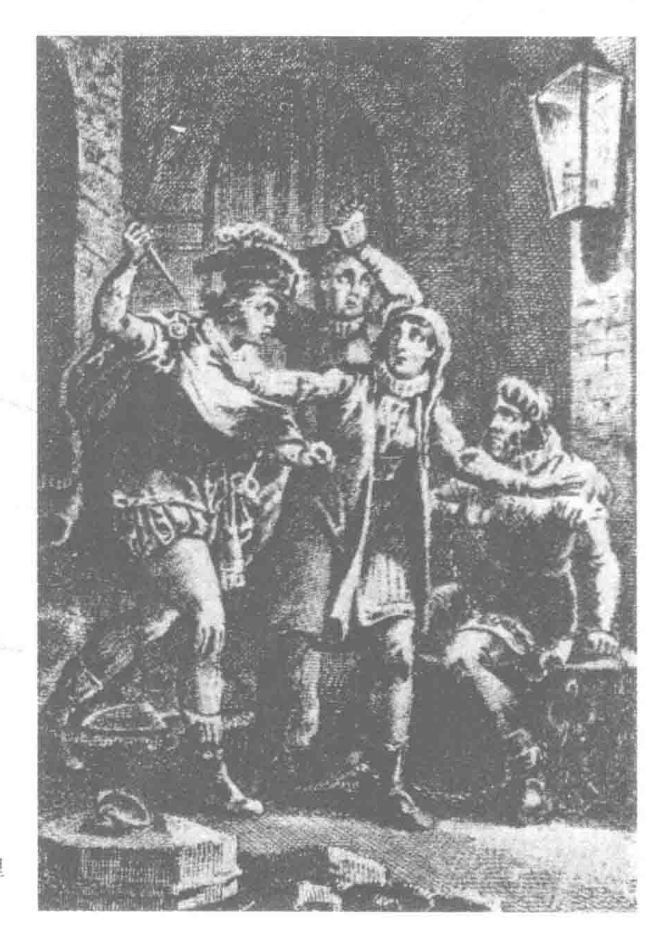
令由狱卒罗珂［Rocco］处死。弗洛列斯坦的妻子莱奥诺拉化名“菲岱里奥”，乔装作罗珂的男助手，介入皮查罗与即将成为牺牲品的弗洛列斯坦之间进行周旋。值此关键时刻，国家首相唐·费尔南多［Don Fernando］来到此地，将一切处理妥当。其他事件和人物皆为次要，有惯常出现的纯朴的仆人（雅基诺［Jacquino］和马栗林娜［Marcellina］），也有由于莱奥诺拉女扮男装而不可避免造成的错爱。

这部歌剧在很多方面遵循着法国喜歌剧和德语歌唱剧[29]的常规惯例。说白与封闭形式的咏叹调和重唱交替出现，而且在1805年的版本里，三幕中有两幕是以多段落的终场结束。我们不禁会注意到某些戏剧上的弱点。在原来的第一幕中，几乎没有发生任何事情，对白往往极其严肃阴郁，交替出现的唱段则是无忧无虑、含情脉脉甚至富有喜剧色彩。唐·皮查罗是个毫无特征的反面角色，而直到唐·费

29. 这些歌剧类型将在下文第四章有所论述。

尔南多在最后一幕作为“解围者”［*deus ex machina*］上场时，观众才知道这个人物的存在。当时的批评家也对贝多芬的音乐感到不满。“声乐唱段中基本上没有任何新颖的乐思”，莱比锡《大众音乐杂志》的报道者抱怨道：“这些唱段大多太长，歌词文本无休止地重复，性格刻画也是极其失败的。”

1805 年末，贝多芬的朋友李希诺夫斯基亲王、斯特凡·冯·布罗伊宁、男高音歌唱家约瑟夫·奥古斯特·略克尔［Joseph August Röckel］等人与他碰面，劝说他对歌剧进行修改。仅仅反驳了几句之后，贝多芬便被说服了，他将前两幕缩短合并为一幕，在实质上重写了原来第三幕的几个部分，冯·布罗伊宁还对其中的文本进行了必要的修改。1806 年 3 月 29 日和 4 月 10 日上演了这部歌剧的第二个版本，这回批评家们相对手下留情，态度有所缓和。但贝多芬对演出感到不满，



1815 年出版的一幅版画，《菲岱里奥》中的一场。

并且怀疑某些“敌人”蓄意暗中破坏他的作品，于是将这部作品撤下舞台。直到 47 1814 年他才能够再次直面自己歌剧的痛处。同年 5 月，经过更多的修改（这回由格奥尔格 · 弗里德里希 · 特赖奇克［Georg Friedrich Treitschke］提供文本）之后，这部歌剧重新上演，贝多芬担任首演的指挥，大获成功。如今通常所上演的也正是这个修改过的版本。

对于贝多芬而言，《菲岱里奥》的所有三个版本都存在的一个问题是弗洛列斯坦的首次出场，当时他在地牢中奄奄一息。虽然他必然是该剧的主要人物（而且还是男高音），但他直到最后一幕的开头才亮相。此处他唱了几小节的宣叙调，随后又唱出一曲咏叹调“在生命的春天里”［In des Lebens Frühlingstagen］，作曲家在这部歌剧四首序曲中的三首中都融入了这支旋律，由此强调了该咏叹调的重要性。贝多芬的草稿表明他在写作这条旋律时是如何苦思冥想，所有版本都显示出某种犹豫和迟疑（谱例 II—8）。从 A$^{\flat}$ 小调到 C$^{\flat}$ 大调的运动（第 8—10 小节）以及“我已经履行了自己的义务” ［meine Pflicht hab' ich getan］处的终止式听来有些笨拙。这样一首如歌的、沉思性的咏叹调也无法满足主要男高音角色的塑造，因为这几乎是整场歌剧中他唯一一次独自占据舞台。在 1805 年和 1814 年的两个版本中，贝多芬为了解决这个问题，为这个咏叹调的第二段写了不同的炫技版本，甚至在 1814 年的版本中为结尾的乐队部分添加了十八个小节，特赖奇克 48 ［Treitschke］认为，观众可以在这段乐队音乐的进程中，为男高音所做出的努力而鼓掌喝彩。1814 年版本的咏叹调的第二段（F 大调）似乎极为成功，双簧管上行的助奏旋律反衬在声乐部分几近疯狂的节奏运动中，在音乐上恰当地表现出生命垂危的弗洛列斯坦在精神失常状态下仿佛看到了自己的爱人。

谱例 II—8：贝多芬《菲岱里奥》，“在生命的春天里”





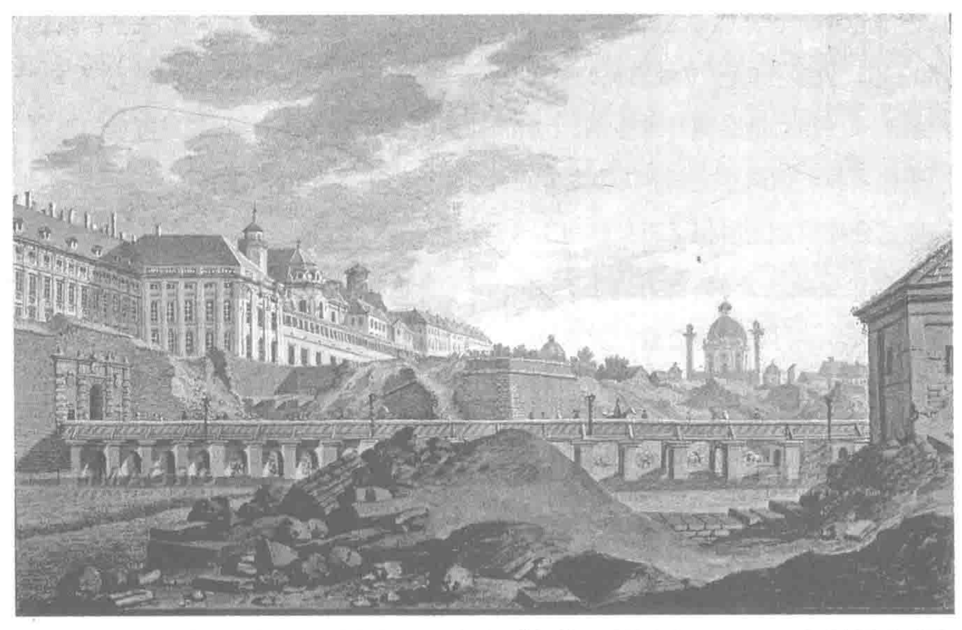
F.
Wahrheit wagt' ich kühn zu sagen, und die Ket - - ten sind mein
Bold the words I spoke, and loy-al And these chains are my re-
sf
Str.
f
p
Lohn. Willig duld' ich al-le Schmerzen, en-de schmäh-lich mei-ne
ward. Gladly all this pain I'll suf-fer, Tho' I die in shame, a-
Horn
Clar.
Viol.
cresc.
Bssn.
Str.
Bahn; süsser Trost in meinem Her-zen: meine
lone, Welcome death, whene'er it of-fer, For I
Clar.
dolce
Viol.
Str.
Bn.
Horns
Pflicht hab' ich ge-than, süsser, süsser Trost in meinem
know, my du-ty's done, Welcome, welcome death, whene'er it
Viol.
dimin.
p dolce
Clar.
Horns
Her-zen: meine Pflicht, ja, meine Pflicht hab' ich ge-than.
of-fer, For my du-ty, for my du-ty has been done.
p cresc.

49 对于许多听众来说，《菲岱里奥》中最杰出的声乐写作体现在重唱中。例如，我们所熟悉的"囚徒合唱"就是对"男声合唱团"[Männerchor]（一种德国的男声合唱团体）演唱风格的令人印象深刻的改编，而最后的终场中，莱奥诺拉、弗洛列斯坦和唐·费尔南多的令人难忘的三重唱"啊，上帝！啊，上帝！这是怎样的一瞬"[O Gott! O Gott! Welch' ein Augenblick]则对作曲家有着特殊的意义。在这为一个无辜之人的解放而欢欣雀跃的场景里，贝多芬回到过去，使用了其《约瑟夫二世皇帝逝世康塔塔》[*Cantata on the Death of Joseph II*]（1790）中的音乐。那首康塔塔中的歌词是"人类升向光明"[Da stiegen die Menschen ans Licht]，肯定了这位"开明"皇帝——以及贝多芬——对正义和人类未来的乐观信念。

贝多芬此后再未写过歌剧，或者说，据我们所知，他甚至再未考虑过创作歌剧。《菲岱里奥》让他付出了巨大的努力，承受了极大的痛苦，而且显然他在其他领域更易于大获成功。但这部歌剧作品证明了这位作曲家在面临巨大困难时仍旧能够取得成功的天才能力。就这部作品而言，主要的难题是音乐—戏剧结构方面的弱点，《菲岱里奥》最非凡的一点或许在于，尽管有着这些弱点，但它仍旧切实可行。然而，对于有些人而言，《菲岱里奥》所留下的最珍贵遗产或许是其中的器乐音乐。贝多芬总共为这部歌剧写了四首序曲：为1805年版本所写的《莱奥诺拉第二序曲》，为1806年版本所写的《莱奥诺拉第三序曲》，为1807年计划重新上演此剧而写的《莱奥诺拉第一序曲》，以及为1814年版本所写的《菲岱里奥序曲》。尽管前两首序曲在贝多芬看来都气势太盛，不适合作为歌剧的引子，但它们在贝多芬这段辉煌的器乐创作时期的多部经典作品中占据着一个中心地位。就这个方面而言，他取得了圆满的成功。

第三章
贝多芬：晚期，1809—1827年

1809年5月，拿破仑的军队再次进攻维也纳。不同于1805年，这次当局决定抵抗侵略者，据说就连当地剧院道具室里的剑和长矛都被要求拿来保卫这座城市。但一切皆是枉然，贵族们再次收拾家当，落荒而逃，一番短暂而猛烈的轰炸之后，法国大兵团于5月12日迈进了维也纳的城门。据里斯证明，贝多芬在他弟弟卡斯帕尔·卡尔住所的地窖里度过了5月11日那个可怕的夜晚，他把枕头盖在头上，遮住他敏感的耳朵，免受猛烈轰炸的过分影响。 50



1809年，处在拿破仑军队进攻下的维也纳，弗朗茨·雅什克[Franz Jaschke]的树胶水彩画。

法国人此次再度占领维也纳，让这个城市陷入深重的灾难，这成为严重影响贝多芬此后几年创作数量的一系列因素之一。贝多芬当时已然糟糕的健康状况继续恶化；他不断遭受结肠炎的困扰，反复染上支气管炎，而且多次局部感染。他早在 1797 年便有迹象显露的耳疾，此时更是无情地加剧。他曾经一度借助于“助听筒”，大约从 1816 年开始使用谈话册［conversation book］——即一个小册子，他的对话者在与他交流时，将自己要说的话写在上面。根据各方资料所言，从这时开始直到逝世，贝多芬几乎完全听不到。在身处如此困境之时，1815 年，贝多芬的弟弟卡斯帕尔·卡尔去世，留下了一个儿子，卡尔，由他的母亲和贝多芬共同抚养。贝多芬认为卡尔的母亲不适合做为孩子的监护人，于是诉诸一系列法律手段，通过旷日持久的法庭官司，寻求获得对卡尔的监护权。这些努力最终在 1820 年取得成功。但同时越来越显而易见的是，作曲家反复无常的脾气和混乱不堪的单身住所并不适合抚养孩子，叔侄两人的关系也让他们各自非常痛苦。贝多芬早在写下“海利根施塔特遗嘱”时就因耳聋而导致了他深居简出、与世隔绝的生活状态，此时这种状态愈加主导着他的生命，1818 年，他在日记中写道：“牺牲社会生活的一切琐事，全身心奉献给你的艺术……”[1]

51

与拿破仑的战争节节败退，哈布斯堡王朝的经济在实际上业已崩溃，贝多芬在维也纳的音乐会演出、贵族家庭中的表演和作品出版等收入来源急剧缩减。1809 年，贝多芬的三位最忠实的赞助者——鲁道夫大公、金斯基亲王和罗布科维茨亲王——担心他会离开维也纳，于是向他提供了一份终身享用、数目可观的年金，四千弗罗林。但两年之后，货币贬值百分之八十，再次让贝多芬陷入财务困境（他一度过分挥霍地同时租了三处住房）。1811 年，罗布科维茨不再支付贝多芬的年金；1812 年，金斯基去世，他所承担的那一份年金也因此中断。于是，以惯常的直率方式，贝多芬再次对簿公堂，要求拿回他认为自己应得的那一笔钱。

面对这堆积如山的种种麻烦，作曲家在其生命的第四个十年（大致对应十九世纪的第二个十年）中，其创作力远不及此前的十年。拿破仑“第二次入侵”的那一年，即 1809 年，对于贝多芬而言仍是事业有成的一年：他完成了《第五钢琴

---

1. Maynard Solomon, “Beethoven’s Tagebuch of 1812—1818”, in *Beethoven Studies 3*, ed. Alan Tyson（Cambridge and New York, 1982）, p. 284.



贝多芬《艾格蒙特》中“克蕾钦之死”的手稿片段

协奏曲》(“皇帝”)、《弦乐四重奏》Op. 74、《钢琴奏鸣曲》Op. 81a(“告别”)的大部分以及其他几部重要作品。但此后，杰作层出不穷的这第一个创作高潮显然已经成为过去。1812年，贝多芬完成了《第七交响曲》和《第八交响曲》，但直到1823年他才再次在一年中写出了一部以上的主要作品(《庄严弥撒》和《迪亚贝利变奏曲》完成于这一年)。最少产的一年是1819年，贝多芬在这一年中没有完成任何一部他认为值得编号的作品。



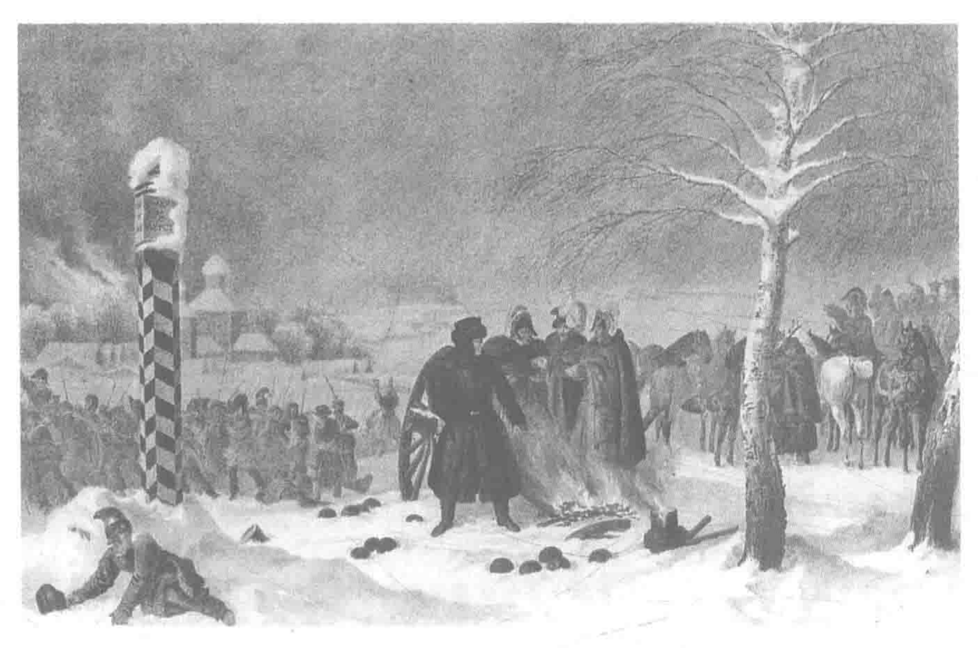
直到1813年之前，贝多芬不断在交响曲创作中取得最卓著的成就。《第五交响曲》完成于1808年，有着疾风骤雨、惊天动地的渐强以及法国大革命音乐的回响，延续了《第三交响曲》的“英雄”风格。同年完成的《第六交响曲》(“田园”)则全然不同。作曲家为每个乐章提供了标题名称(“来到乡村唤起舒适愉悦的感觉”、“溪畔景色”、“村民愉快的聚会”等等)，[2]通过音乐对潺潺小溪、乡村音乐、鸟鸣

2. 贝多芬显然对于在自己的器乐音乐上添加这些语词指示有些疑虑。在这部交响曲的手稿材料中包含有如下言论：“对乡村生活有所了解的人无需通过标题就能够领会作曲家的意图”，以及“情感表达多于音乐描绘”。

以及短暂的暴风雨的模仿唤起人们对于田园景色的恰当印象。但作品的总体效果（尤其是在首尾乐章）是通过从容而持久地重复宁静的动机而实现的，由此产生了一种静态的旋律表层，使得听者的注意力聚焦于和声和音色的细腻变化。写于 1812 年的两部交响曲也是截然不同的一对作品。《第七交响曲》回到与贝多芬奇数编号交响曲相联系的紧迫感和激情能量，而《第八交响曲》（与《第六交响曲》一样是 F 大调）则有意缩小尺度和气势，洋溢着几近海顿式的优雅和机智。

1812 年夏天，拿破仑开始了他向俄罗斯的灾难性进军，第二年春天铩羽而归。经过仓促的重新部署，甚至打胜了几次小的战役之后，法国人最终于 1813 年 6 月 21 日在西班牙维托利亚被威灵顿重挫。此时哈布斯堡政府似乎可以放心地加入反抗拿破仑的同盟国，而且随着奥地利军队的加入，反法同盟于 10 月在莱比锡最终彻底击败法国大兵团。在这种振奋人心的气氛中，贝多芬，这个曾经创作过一部向拿破仑致敬的交响曲的作曲家，此时也为公众提供了一些纪念

53



《法国大兵团残余部队在去往斯摩棱斯克的路上》，1812 年 11 月，法伯・杜・弗尔［Faber Du Four］作。

拿破仑败落的乐曲。他与约翰 · 内波穆克 · 梅尔策尔（多种机械装置的发明者[3]）合作，创作了一首“战争乐曲”[battle piece]——这一时期最风行的音乐体裁——名为《威灵顿的胜利》[*Wellington's Victory*]。这部作品起初是为了用梅尔策尔的“百音琴”[Panharmonicon]（一种精致的手摇风琴，能够模仿乐队中多种乐器的声音）演奏而设计的。但在梅尔策尔的促动下，贝多芬将之重新写成乐队作品。

《战争交响曲》是一种音乐上的荒诞之举（这很可能是贝多芬有意为之）：混杂了战争音乐、爱国歌曲，甚至包括对《天佑吾王》[*God Save the King*] 的仿作式的半赋格处理。在这部作品的首演上（由贝多芬指挥），维也纳众多最重要的音



《威灵顿的胜利》钢琴缩谱第一版的标题页

3. 梅尔策尔最为人们所铭记的成就节拍器实际上并非由他发明，而是 D. N. 温克尔 [D. N. Winkel] 的杰作。

乐家都前来参加，其中有些演奏了非常规乐器——例如，作曲家兼钢琴家莫谢莱斯、胡梅尔和迈耶贝尔负责演奏各种打击乐器。听众听得如痴如醉，以至于几天之后这个节目再次上演。维也纳公众的趣味变化无常，而且有时（正如贝多芬和其他人所抱怨的）在审美判断上相当肤浅，从他们的角度来看，《战争交响曲》是贝多芬最杰出的成功之作。后来几次演出所获得的收入本来要用于贝多芬和梅尔策尔去英国的一次营利性的巡演。但不足为奇的是，他们二人就音乐作品的各项权利发生了争论，因而未能成行。然而，由于博得了维也纳民众的高度青睐，贝多芬确乎实现了一定的利益：他的《第七交响曲》多次演出，并且为《菲岱里奥》在 1814 年的再度上演铺平了道路。

54

在贝多芬相对闲暇的 1810 年代，他创作了其他一些如《威灵顿的胜利》那样昙花一现的“应景”作品。他为奥古斯特·冯·柯策布的两部戏剧作品《斯泰芬王》[*König Stephan*] 和《雅典的废墟》[*Die Ruinen von Athen*] 谱写配乐，这两部作品是为庆祝 1811 年一座新剧院在佩斯市落成而上演。1814—1815 年出席维也纳会议的众位达官贵人云集一堂，贝多芬为此谱写了一曲具有奉承意味的康塔塔《光荣的时刻》[*Der glorreiche Augenblick*]；这部作品与《威灵顿的胜利》在 1814 年 11 月的一场特别的音乐会上，得到了尊贵的各国听众的高度赞赏。还是在 1814 年，贝多芬着手创作《命名日序曲》[*Namensfeier Overture*]，为的是庆祝弗朗茨皇帝的守护神日，但直到第二年才完成。1822 年，当新的约瑟夫施塔特剧院 [Josephstadt Theater] 在维也纳开放时，柯策布十年之前创作的戏剧作品《雅典的废墟》被重新发掘，由一位名叫卡尔·麦斯尔的人进行适当修改——因为原作者已遭一个极端的德国学生刺杀身亡。贝多芬调整了自己的配乐以适合经过修改的剧本，并提供了一首新的序曲，全剧更名为《献给剧院》[*Die Weihe des Hauses*]。与同时代的其他作曲家（如海顿、克莱门蒂、普莱耶尔和科泽鲁赫）一样，贝多芬的“业余音乐”是为家中表演和快速销售而作。此类音乐的例子如苏格兰歌曲的改编作品（有些由爱丁堡的乔治·汤姆森于 1818 年出版），以及为钢琴和长笛或小提琴而作的变奏曲，Op. 105 和 Op. 107。

晚期风格的形成

早年时，贝多芬是在钢琴上解决自己的作曲技术问题。此时他已四十多岁，患有慢性疾病，耳聋，并且深陷个人困境，他再次表现出风格上重大转变的迹象，而且这些迹象也再次首先体现在他的键盘音乐中。《“告别”奏鸣曲》Op. 81a 与下一部钢琴奏鸣曲（即《E 小调钢琴奏鸣曲》Op. 90，完成于 1814 年）之间相隔近五年之久。这首作品柔和的力度和装饰音的从容持续——尤其是中音区颤音式的音型——共同营造出一种沉思性的安宁平静，预示了贝多芬晚期音乐的一个重要方面。两首《为大提琴和钢琴而作的奏鸣曲》Op. 102 中的第二首（1815 年完成）则展现出贝多芬的另一种愈加显著的倾向：它结束于一首运作彻底的快板赋格，其第一主题显然源自巴洛克的对位实践（谱例 III—1）。从六级音向下到七级音的戏剧性的下行跳进是十八世纪大量赋格主题的典型写法；这种写法更多出现在小调中，如 J. S. 巴赫写于 1747 年的《音乐的奉献》[*Musical Offering*] 的主题。（莫扎特在其《安魂曲》的“慈悲经”中使用了这样一种主题，而贝多芬则早在 1795 年就在其《钢琴三重奏》Op. 1, No. 3 中写了一个类似的对位主题。）

谱例 III—1：贝多芬《为大提琴和钢琴而作的奏鸣曲》，Op. 102, No. 2，第三乐章，第 4—13 小节



一些比贝多芬年长的同时代作曲家在其作曲生涯的关键时期都借助巴洛克音乐风格来丰富和支持自己的音乐创作。海顿是在 1770 年代早期，克莱门蒂大约是在 1780 年，莫扎特则是在大约三年之后，三人都投入到对十八世纪早期对位艺术

56

的集中钻研和模仿中，这方面的努力对他们三人的作品都产生了具有决定性和持久性的影响。虽然贝多芬在波恩时就谙熟 J. S. 巴赫的《平均律键盘曲集》并获益匪浅，但他在对位写作上的正规训练似乎是在他 1792 年移居维也纳时才开始，那时他学习了遵循 J. J. 富克斯传统的类型对位，先是师从海顿，随后师从 J. G. 阿尔布雷希茨贝尔格。虽然事实证明贝多芬是个桀骜不驯的学生，但他后来表明（至少回想起来）自己对这项传统的音乐指导还是持赞同态度的。1809 年，他忠实的赞助人鲁道夫大公成为他的作曲学生，他便开始着手编订教材，这些教材扎实建基于富克斯的传统以及他自己追随海顿所学习的内容。

谱例 III—2：贝多芬《钢琴奏鸣曲》Op. 101，第三乐章，第 123—137 小节



大约从 1815 年开始，贝多芬的作品越来越显示出他再次深深着迷于对位手法。《A 大调钢琴奏鸣曲》Op. 101（1816）末乐章包含有一个坚定且富有戏剧性的赋格段，其主题建构同样极具巴洛克特色（谱例 III—2）。[4]此外，与主题相对的材料（即对题）表现出巴洛克音乐运动典型的均质性——这个特征日后将渗透在贝多芬晚期风格的很多音乐中（无论是否采用赋格写法）。与莫扎特和海顿一样，对于贝多芬而言，对位写作与弦乐四重奏这个体裁密切联系。他早在 1795 年就为弦乐四重奏写了一些赋格习作，《弦乐四重奏》Op. 18 包含有相当篇幅的真正的对位写作，

---

4. 这个主题的节奏类似 J. S. 巴赫《第五帕蒂塔》BWV 829 中“吉格舞曲”的主题。



1818 年的路德维希·范·贝多芬。铅笔素描，奥古斯特·冯·克略伯［August von Klöber］作。

Op. 59（1806）和 Op. 95（1810）中也有赋格。写于 1817 年的弦乐五重奏（Op. 137）中也包含有一个独立的 D 大调赋格乐章。次年，贝多芬完成了《钢琴奏鸣曲》（“钢琴”［*Hammerklavier*］），[5]一部庞大的钢琴作品，以一首赋格结束，这首赋格严酷无情的长度、难度和烈度令此后的钢琴家们备感绝望。（为了表示向传统的严格风格致敬，贝多芬小心地为这个乐章添加的标签是“三声部赋格，带有一定程度的自由处理”［Fuga a tre voci, con alcune licenze］。）从这时开始直到贝多芬生命的结束，赋格和对位手法就一直紧密融入其作曲实践的整个构造中。 57

《迪亚贝利变奏曲》

贝多芬创作生涯晚期另一个非常突出的倾向是对变奏曲形式的迷恋。早在

5. 贝多芬明确表示，奏鸣曲 Op. 101 和 Op. 106 是为 *Hammerklavier*［钢琴］而作——这个词只是意大利语 *pianoforte* 的通行的德文对应词。但这个名字后来仅仅成为 Op. 106 的标题。

1801年，在其《钢琴奏鸣曲》Op. 26中，我们就已经看到贝多芬赋予主题与变奏以非常规的分量和创造性；随后很快在《钢琴变奏曲》Op. 34和Op. 35以及《"英雄"交响曲》的终曲中，变奏曲再次成为其风格成熟过程中非常重要的步骤。此时，在作曲家的晚年，变奏曲乐章地位比之前更加显著。其最后三首钢琴奏鸣曲中的两首，即Op. 109和Op. 111皆以变奏曲结束（而另外一首，Op. 110的终曲则是赋格）。晚期的两部弦乐四重奏《E♭大调四重奏》Op. 127和《C♯小调四重奏》Op. 131中也有变奏曲乐章。《第九交响曲》的终曲虽然具有宏伟的复杂建构，但其最突出的架构原则也还是主题与变奏。

1819年，维也纳出版商安东尼奥·迪亚贝利邀请几位最主要的作曲家，每人以他自己所写的一个圆舞曲主题为基础提供一首变奏曲；这些变奏曲将组成一本销售前景不错的曲集，名为《祖国艺术家联合会》[*Vaterländischer Künstlerverein*]，将由他自己的出版公司卡皮与迪亚贝利公司 [Cappi and Diabelli] 出版。据申德勒所言，贝多芬起初拒绝了这份邀请，嘲笑迪亚贝利曲调中那些荒诞的"修鞋匠的补丁" [*Schusterflecke*]。[6]但这条不讨人喜欢的旋律显然留存在贝多芬的记忆中，并激发了他的想象力。他在1819年较早时写出了几个变奏的草稿，并向迪亚贝利提议，自己的作品要单独出版，不与其他人的变奏曲组合成集。《迪亚贝利变奏曲》（正如人们如今所称）的创作进度在随后的三年中放慢下来，因为贝多芬此时纠结于自己的纪念碑性作品《庄严弥撒》。但随着时间的推移，他对这部作品的构思发生了极大的扩展，从起初设想的七或八个变奏到二十五个变奏，最终发展为三十三个变奏。这个轻松活泼的短小主题一次又一次被转变为富有原创性和深刻性的音乐。其中有两个模仿对位变奏，贝多芬分别称之为 *fuga* [古赋格] 和 *fughetta* [小赋格]，还有一个变奏贝多芬引用了莫扎特《唐·乔万尼》开头的音乐。变奏30（显示于谱例III—3，同时还有迪亚贝利圆舞曲主题的相应部分）则展现出贝多芬有时所达到的抽象程度。

---

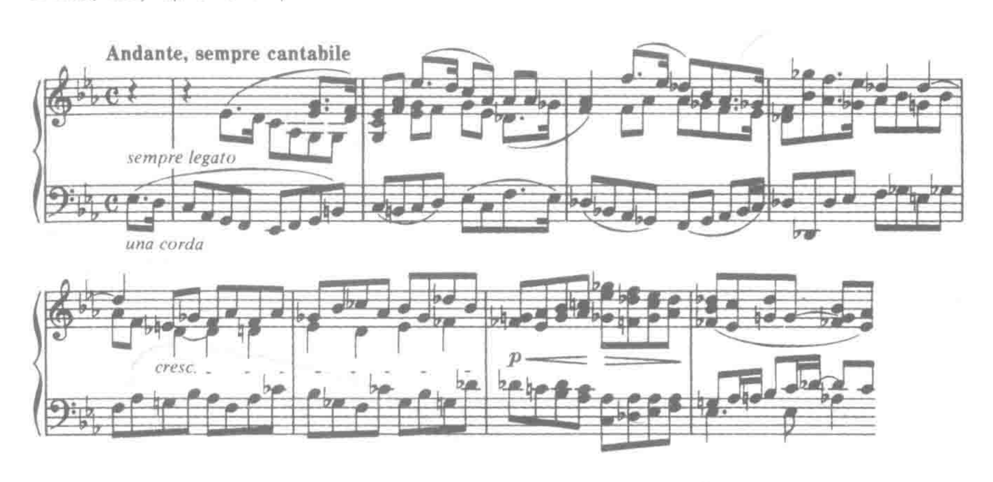
6. Schindler, *Beethoven as I Knew Him*, ed. D. W. Mac Ardle（London, 1966）, p. 253. "修鞋匠的补丁"指的是旋律中相互接续的片段在不同音高上重复。

谱例 III—3：贝多芬《迪亚贝利变奏曲》

a. 主题



b. 变奏 30，第 1-8 小节



此处与原有主题在旋律上唯一有明确的联系是该变奏开头的两个音及其重复，以及第 5—6 小节的重复模进音型——这些因素显然对应着迪亚贝利主题第 8—12 小节的“修鞋匠的补丁”。贝多芬的这个变奏始终是对位性质的（但并不严格，因为不时会有一个额外的第四声部进入，只是为了强化三声部织体的音响）。节奏上极端的一致性仅仅被附点音符音型（暗示原有主题的开始处）所打断。除了贝多芬晚期风格的这些特征之外，这里还为我们提供了展现其最紧张稠密的和声句法的例子。迪亚贝利圆舞曲主题的前八小节只包含两个和声：四小节的主和弦，四

59

小节的属和弦。贝多芬的和声则变化极其迅速。大量错综复杂的和声外音有时模糊了调性，产生粗粝的不协和音响，例如第 8 小节的第一拍。转调的发生（如第 2 小节从 C 小调转向 D$^{\flat}$ 大调）也是极端突然。但无论这个变奏的和声布局显得何等古怪，它以一种隐秘的方式反映了主题的和声结构：迪亚贝利在第 5 小节第一次引入属和声音响，对应于贝多芬向降二级（D$^{\flat}$）的转调，圆舞曲主题在属调内的终止式（第 16 小节）反映在变奏中即是音乐到达 A$^{\flat}$ 音（第 8 小节）。贝多芬严苛、紧凑的音乐写作在风格上与原有主题大相径庭，但在一个主题基础上做变奏的核心构思从未丧失。

当贝多芬晚年埋首于赋格和变奏技法时，他是在风格图谱的两极进行创作。赋格意味着严密、严谨的风格，常与教堂音乐相联系，有时也暗含着枯燥的学院做派。而主题与变奏则暗示着业余音乐——这是一种彬彬有礼地分散注意力的音 60 乐，甚至是作为令人愉悦的背景声音。这两个截然不同的音乐类型的共同之处在于，它们对作曲家有着严格的限制，或许这正是它们对于贝多芬的吸引力所在。赋格写作的大量规则已经得到良好的记录，并广泛教授。常规惯例也支配着主题与变奏手法——变奏通常是对主题旋律进行易于辨认的加工，主题的和声和分句应当在本质上保持不变。贝多芬使这些规则和惯例发生了重大改变，但从本质上而言，当他创造出晚期风格那独特有效且高度凝练的音乐语言时，他仍旧遵循着这两类音乐的约束。

这种晚期风格在新世纪初期逐渐成型确立，但似乎始终是个谜。[7]无论贝多芬怎样执著于奏鸣曲、赋格、主题与变奏的创作，他此时改变了它们的形态，以实现全新的目的。有时，传统的模式以极其浓缩的形式出现：《钢琴奏鸣曲》Op. 109 第一乐章将奏鸣曲—快板呈示部的所有核心特征压缩进十六个小节。而在另一极端，熟悉的手法（尤其是赋格和主题与变奏）达到了前所未闻的规模和分量，如《大赋格》Op. 133 和《迪亚贝利变奏曲》。不同形式之间的界线变得不再泾渭分明。作曲家将奏鸣曲—快板和主题与变奏精巧地混合在一起（《弦乐四重奏》Op. 132 的首尾乐章），赋格也显示出与奏鸣曲乐章相联系的动机发展。主题可能在表面上显得破碎而不连贯，但作曲家将主题要素进行转型和抽象，以产生

---

7. 尤其是因为这种风格与中期风格之间显著的非连续性。

出一种前所未有的深刻的音乐内聚性。[8]浪漫主义将音乐视为"文字语言之父的语言"，是不可表现之表现，而在西方音乐的曲目文献中，唯有在贝多芬的晚期作品里，我们能够深切感受到这一音乐观念的力量。

《庄严弥撒》与《第九交响曲》

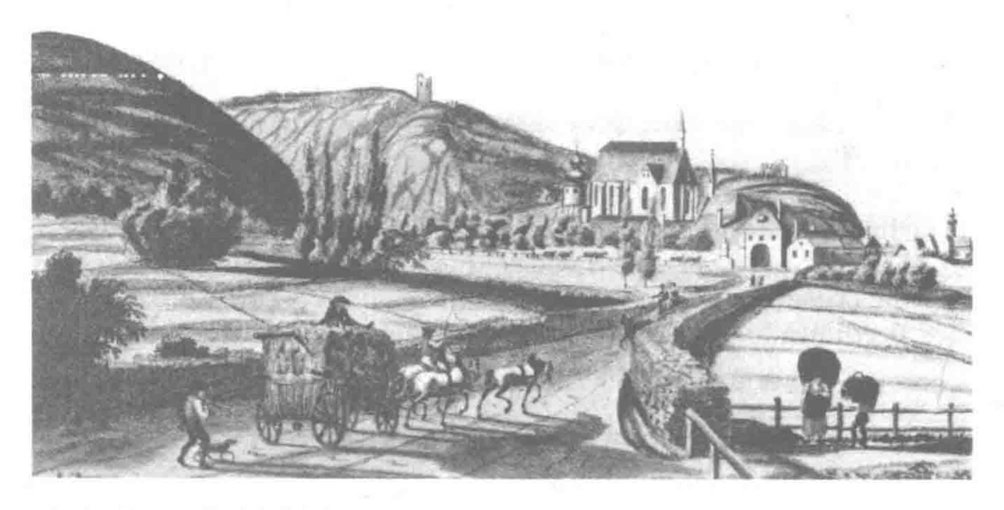
贝多芬在生命最后几年创作的两部规模最大的作品——《庄严弥撒》（完成于 1823 年）和《第九交响曲》（完成于 1824 年）——经历了相当长的准备时期。1819 年 6 月，有消息宣布，鲁道夫大公将被任命为摩拉维亚城市奥尔姆茨［Olmutz］的大主教，贝多芬写信给他说："一部由我创作的大弥撒将在为殿下您举行的盛大仪式上演出，那将是我生命中最为荣耀的一天。"[9]但贝多芬心中所构想的那种弥撒曲——为四位独唱者、合唱队和大管弦乐队而作的一部大型作品——到 1820 年 3 月就职仪式时完成创作的可能性微乎其微；实际上，最终经过修改的版本直到大约三年之后才完成。在为这项任务进行准备的过程中，贝多芬显然埋头钻研了早期音乐。大公的图书馆为他提供了从十六世纪直到他那个时代的复调弥撒范例。贝多芬还煞费苦心地让自己熟稔中世纪素歌的教会调式，找出关于教堂音乐的传统理论著作——例如乔塞弗 · 扎利诺［Gioseffo Zarlino］的《和声基本原理》［*Istitutioni harmoniche*］（1558），并研习弥撒经文的德文译本。当他真正开始进行创作时，随之而来的是与这种相对陌生的体裁所进行的巨大斗争。申德勒的一次与此相关的叙述尽管必须谨慎对待，但极其生动，因而应当纳入考虑：

61

> 8 月底，我在音乐家约翰 · 霍尔扎尔卡［Horzalka］的陪同下来到大师位于莫德林［Mödling］的住所。……从一间起居室紧闭的门后，我们能够听到大师正在创作《信经》的赋格，他哼唱着，叫喊着，用脚打着拍子。当我

8. 音乐学家卡尔 · 达尔豪斯［Carl Dahlhaus］（*Die Musik des 19. Jahrhunderts*［Wiesbaden, 1980］, p. 69）提出，贝多芬晚期风格中，主题的发展让位于对音乐材料的"亚主题基底"［subthematic stratum］所进行的自由处理。

9. Emily Anderson, ed. and trans., *The Letters of Beethoven*（New York, 1961）, pp. 814–815.



一幅十九世纪早期描绘莫德林村庄的油画，贝多芬就在此地创作了《庄严弥撒》和《第九交响曲》。

> 们已经听够了这几近令人恐惧的表演，正打算离开时，门开了，贝多芬站在我们面前，他的面容扭曲到骇人的地步。他看上去仿佛刚刚经历过一场生死较量，对手是所有擅长对位法的作曲家，他们是他永远的敌人。他说出的头几个词有些模糊不清，好像在为被偷听而感到难堪。很快他开始谈论一天中发生的事情，显然竭力控制着自己，他说道："真是一团糟！所有人都跑掉了，我从昨天中午开始还没有吃过一口东西。" [10]

这段叙述至少在一点上很可能是不正确的。申德勒那个夏天在莫德林偷听到贝多芬正在创作的部分更有可能是《荣耀经》结尾处的赋格（"在天主圣父的荣光中，阿门"[in gloria Dei patris, amen]）而不是《信经》的某一部分。这首赋格（从第 440 小节开始）堪称作曲技术上的绝活，其前十九个小节处在一个属持续音之上。但这只是这部作品某个广泛存在的特征的极端一例。赋格和（更为广义的）对位写作是这部作品的通用语言，开头使用模仿手法是所有乐章中合唱队和独唱者的标准做法，其他技法则用于特定的目的。传统上在《信经》中的"道成肉身"

62

---

10. Schindler, p. 229.

[Et incarnatus est] 处通常要作特殊处理[11]—贝多芬用多利亚调式对中世纪素歌进行模仿，这里的音乐在重复过程中经过了另一番赋格发展。

在《羔羊经》(即五个弥撒乐章的最后一个) 中，他再次诉诸非常规手法。这里的文本由三段祷文组成：

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
Miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
Miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
Dona nobis pacem.

免除世间罪恶的神的羔羊，请垂怜我等
免除世间罪恶的神的羔羊，请垂怜我等
免除世间罪恶的神的羔羊，请赐我等平安

到第 96 小节，贝多芬已经用完除 “dona nobis pacem” 之外的所有经文，根据惯例，他用这余下的三个词开始了一个新的段落。但他在这三个词上方添加了一段极其个人性的说明：“祈求内心与外在的平静安宁” [Bitte um innern und äussern Frieden]，以此表明这三个词对于他而言具有特殊的重要意义。然而，在大约持续了七十九小节的恰如其分的田园风格音乐之后，作曲家对平静安宁观念的唤起反而是通过借助其对立面而实现。军队性的号声鸣响在乐队中，独唱者一个接一个以带伴奏的宣叙调风格唱出《羔羊经》前两句的减缩再现。由此，文本的先前部分（尤其是 “miserere nobis”）与战争、磨难和抗争相联系，这三者都是持续伴随着贝多芬生命的关键词。但此时田园性的音乐随着 “dona nobis pacem” 而回归，导向辉煌宏伟的赋格，赋格主题显然借自亨德尔《弥赛亚》中的 “哈

11. 在十六世纪，通常用主调、和弦性风格使 “道成肉身” 的这一陈述在主要为对位性质的语境中凸显出来。

63 利路亚合唱”。在贝多芬看来，平静与安宁，就其最广泛的意义而言，显然是一种积极有力的东西，对实现平静安宁的祈求构成了这部贝多芬曾视为其最伟大作品的恰当的高潮。

贝多芬晚年的另一部纪念碑性的作品，《第九交响曲》，经历了比《庄严弥撒》更长时间的酝酿。它似乎来源于贝多芬在很多年中对三部不同作品构思的合并。1817 年 6 月，贝多芬从前的学生费迪南 · 里斯（此时在伦敦）向他转达了伦敦爱乐协会的一份慷慨的提议。与在他之前的海顿一样，贝多芬被要求在英国度过即将到来的冬季（从 1818 年 1 月开始），为该协会的音乐会创作两部新的交响曲。作曲家立刻接受了这份提议，并要求收取比原来提出的三百几尼更多的报酬。尽管这项创作计划与其他几项访问英国的计划一样从未实现，但几年来贝多芬显然坚守着再创作两部交响曲的想法——以第五和第六、第七和第八为范例的又一对交响曲作品。1822 年，当著名的莱比锡音乐批评家弗利德里希 · 罗奇利兹 ［Friedrich Rochlitz］拜访他时，贝多芬还提到在他正在构思或创作的作品



贝多芬《第九交响曲》第一版的标题页

中，有“两部大交响曲……它们彼此有别，并且都不同于我的其他交响曲，此外还有一部清唱剧。”[12]《第九交响曲》原本似乎是一部完全器乐性的作品，而根据贝多芬大约在1818年随意写下的记录，在他所计划创作的《第十交响曲》中，“人声声部将逐渐进入——柔板的歌词用希腊神话文本或《宗教颂歌》[*Cantique Ecclesiastique*]，快板则采用酒神巴克斯的盛宴欢庆的形式。”[13]

64

最终随着这些交响曲计划而出现的另一个全然不同的构思是，贝多芬早在1793年就有意为弗里德里希·席勒的诗作《欢乐颂》[*An die Freude*]谱曲。1811年的一份草稿本中有某些意义隐秘的记录（“欢乐颂。写出序曲”），暗示着贝多芬想为这首诗作谱写一首康塔塔。在1818—1819年，以及1822—1823年，贝多芬充满热情地创作着《第九交响曲》的前三个乐章，运用了早在1815年就写入草稿本的音乐材料（即谐谑曲乐章的赋格主题，原本是要用于一首弦乐四重奏）。1822年晚些时候，他同意将这部交响曲的版权出售给伦敦爱乐协会——此时肯定尚无为德文文本谱曲的终曲乐章。直到大约1823年年中，这三项写作计划——纯器乐交响曲、带人声交响曲和为席勒诗作的谱曲——最终合而为一。但贝多芬仍旧苦于寻找一种令人信服的方式，在歌手坐在台上默不作声地经过三个乐章之后，将人声声部引入终曲乐章。申德勒回忆起1823年10月的一件事情：

> 然而，第四乐章的创作引发了一番几乎前所未有的挣扎。问题在于为席勒的颂歌找到一个合适的引子。一天，他冲进房间，对我大喊：“我想到了！我想到了！”他把他的草稿本举到我面前，让我看到上面写着：“让我们演唱不朽的席勒的颂歌”，然后，一个独唱声部开启了《欢乐颂》。[14]

这一过渡尚需经历大量的加工运作。在1824年完成的最终版本中，贝多芬以

---

12. O. Sonneck, ed., *Beethoven. Impressions of Contemporaries*（New York, 1926）, p. 127. 贝多芬所提到的“清唱剧”——从未着手写作——可能指的是波士顿的亨德尔和海顿协会要求他所写的作品。
13. Alexander Thayer, *Thayer's Life of Beethoven*, ed. Elliot Forbes（Princeton, 1964）, p. 888.
14. Schindler, p. 269. 得到了一个草稿本的证实申德勒的这次叙述。

所有管乐器奏出的一阵狂暴的音响开始了第四乐章（始于尖锐的不协和音 B♭ 与 D 小调主和弦的碰撞）。[15] 大提琴和低音提琴随后奏出的音乐显然是对戏剧性宣叙调的模仿，暗示着器乐音乐与声乐音乐之间重建良好关系（谱例 III—4）。在这一手法加以重复之后，贝多芬引用了前三个乐章的开头，每个开头都被大提琴和低音提琴专横的宣叙调般的陈述突然打断。最终，一个新的主题——由乐队有些迟疑地向前推进——被看似专制的低音弦乐器所接受并演奏（谱例 III—5）。其他乐器逐步加入，最后以对 D 大调新主题的辉煌陈述结尾。

65

谱例 III—4：贝多芬《第九交响曲》，第四乐章，第 8—16 小节



谱例 III—5：贝多芬《第九交响曲》，第四乐章，第 92—107 小节



至此为止，这一切音乐都神秘莫测。随后贝多芬重新开始，仿佛要解释自己的想法。起初，之前的音乐进行了简短的重复（略去了对前三个乐章的引用），但宣叙调般的声部此时成了真正的宣叙调，由男低音独唱者唱出。他的歌词似乎是由贝多芬自己所写："啊！朋友，何必老调重弹！还是让我们的歌声汇成欢乐的合唱吧！"（柏辽兹称其为"合唱与乐队之间的同盟协定"。）当然，"欢乐的合唱"就是那个新的主题，男低音此时用该主题唱出了席勒诗作的前几行：

---

15. 瓦格纳称这个开头是"可怖的号角"。探讨贝多芬《第九交响曲》的两篇富有指导性（并且彼此截然不同）的文章是：Ernest Sanders, "Form and Content in Beethoven's Ninth", *The Musical Quarterly*, 50（1964）: 59–76；以及 Leo Treitler, "History, Criticism and Beethoven's Ninth Symphony", *19th Century Music*, 3（1980），特别是 pp. 193–202。

Freude, schöner Götterfunken,

Tochter aus Elysium,

Wir betreten feuertrunken,

Himmlische, dein Heiligtum.

Deine Zauber binden wieder,

Was die Mode streng geteilt,

Alle Menschen werden Brüder,

Wo dein sanfter Flügel weilt.

欢乐女神圣洁美丽

灿烂光芒照大地!

我们怀着火样热情

来到你的圣殿里!

你的力量能使人们

消除一切分歧

在你光辉照耀下面

四海之内皆兄弟。*

以此为开端，随后是一系列对“欢乐”主题的变奏，独唱者、合唱队与乐队之间的交替效果不断变化，蔚为壮观。当音乐来到激励性的诗句“朋友，勇敢地前进；欢乐，好像英雄上战场”时，他利用这些歌词与军队的关联，用“土耳其音乐”风格写了一个变奏。[16] 这个乐章的第一大部分结束于乐队对“欢乐”主题的发展，以及随后用开头歌词的一次更为狂喜的陈述，由合唱队和乐队表演。 66

至此，贝多芬尚未使用席勒诗歌第一节的最后四行：

---

* 译者注：此处及以下《欢乐颂》歌词均采用邓映易译本。

16. 带有横笛、低音鼓、钹和三角铁的“土耳其”乐队是十八世纪欧洲军队建制中的一个常见特征。

Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuss der ganzen Welt!
Brüder–überm Sternenzelt
Muss ein lieber Vater wohnen.

亿万人民团结起来！
大家相亲又相爱！
朋友们，在那天空上，
仁爱的上帝看顾我们。

这种综合了人文主义和宗教虔诚的博大情怀或许本就应对贝多芬充满吸引力，他将这段诗句用于这个乐章的第二个主要主题，一个三拍子的上扬旋律（谱例III—6）。随后，在第三个主要部分中（或许可以预见到），“欢乐”主题与“兄弟情谊”主题相结合（前者的节拍此时变为三拍子），一个附加的尾声使用了极高的音区，几乎从头至尾标为 *fortissimo*［很强］，使这部交响曲结束于一种辉煌狂喜的氛围。

谱例 III—6：贝多芬《第九交响曲》，第四乐章，第 603—610 小节





1785年，席勒在他二十六岁时写下了《欢乐颂》。几年之后，他向自己的一位朋友坦言，认为这是“一首糟糕的诗，我必须远远超越它所代表的修养水平。”[17] 此诗自信乐观地赞颂四海之内兄弟情谊的荣耀，这定会让我们感到有些天真，非常要命的是，这首诗有时听来就像是一个学生的醉酒之歌：

Wem der grosse Wurf gelungen,
Eines Freundes Freund zu sine,
Wer ein holdes Weib errungen,
Mische seinen Jubel ein!

谁能作个忠实朋友，
献出高贵友谊，
谁能得到幸福爱情，
就和大家来欢聚。

但被这种人类冲动的朴实表达所吸引恰恰是贝多芬的典型性格。实际上，“欢乐”

17. *Schillers sämtliche Werke*, ed. Eduard von der Hellen（Stuttgart and Berlin, 1904）, 1, p. 288.

主题本身似乎是有意“大众化”。其质朴的方整节奏很可能意在模仿当时的流行音乐，例如人们在德语国家的业余男声合唱团中听到的那种音乐。莫扎特也模仿民间音乐，如《唐 · 乔万尼》第一幕中的农民场景（第七场）；但莫扎特带给我们的似乎是，十八世纪老于世故者虚情假意地展示民间音乐听上去可能是怎样的。而贝多芬却无比诚挚。席勒诗作所强烈主张的单纯自由的人性也是贝多芬所坚持的信条，这一点体现在《约瑟夫》康塔塔中，体现在《菲岱里奥》中，甚或体现在《庄严弥撒》的“请赐我等平安”[Dona nobis pacem]中。在《第九交响曲》终曲中，贝多芬似乎在说，普通人的慷慨之情带来了人类最美好的希望。

67

在随后几代音乐家看来，贝多芬似乎也说出了其他东西——在这部作品中，他已经穷尽了器乐交响曲的全部表现资源，他通过引入文本和人声冲破了器乐交响曲的界限。例如，柏辽兹就做出了如下解释：

68

> 贝多芬在此之前已经写了八首交响曲。他若要超越自己通过纯粹的乐器法资源所达到的境地，还有什么手段可以供他使用呢？**将人声与乐队相结合**。[18]

同样，瓦格纳也写道：

> 随着末乐章的这个开头，贝多芬的音乐呈现出更为明确的言语特征：它放弃了前三个乐章都遵循着的纯器乐音乐的模式，即无限的、不确定的表现方式；音乐之诗很快面临一个危机，一个只有在人类言语中才能得到声音的危机。神奇的是，这位大师如何通过低音弦乐器那令人敬畏的宣叙而使得人的声音和语言的到来成为必然。[19]

18. Hector Berlioz, *A Critical Appreciation of Beethoven's Nine Symphonies and his Only Opera, Fidelio, with its Four Overtures*, trans. and ed. Ralph DeSola（Boston, 1975）, p. 104.
19. 来自瓦格纳为其 1846 年在德累斯顿演出《第九交响曲》而写的节目单，引自 *Richard Wagner's Works*, trans. W. A. Ellis（London, 1898）, 7, pp. 251–252.

对贝多芬迈出的这一步所做的此类评价显然为后世的作曲家所重视；其中许多人（例如门德尔松、柏辽兹和马勒）纷纷效仿贝多芬，写作带有人声乐章的交响曲。

不可否认的是，在交响曲中使用独唱和合唱这一做法本身在 1824 年是新颖且惊人的，但《第九交响曲》在有些方面也让人想起贝多芬早年的作品。第一乐章和谐谑曲乐章延续了第三、第五和第七交响曲的“英雄性”传统。终曲乐章甚至显露出其源自贝多芬（以及席勒）青年时代深入思考的迹象：在风格和构思上，它保留了法国大革命宏大的赞颂音乐的特征。唯有慢乐章——两个绝妙的主题相互交替，带有变奏，分别在 B♭ 大调和 D 大调——似乎才完全属于作曲家最后的创作时期。D 大调上的主题轻而易举地向上攀升，不断因隐蔽的终止式和乐器法上的重叠而更新，这是作曲家晚期“沉思”风格的绝佳范例，也是贝多芬所写过的最优美的旋律之一。（在谱例 III—7 中，这个旋律由第二小提琴和中提琴奏出。）

谱例 III—7：贝多芬《第九交响曲》，第三乐章，第 25—34 小节



晚期四重奏

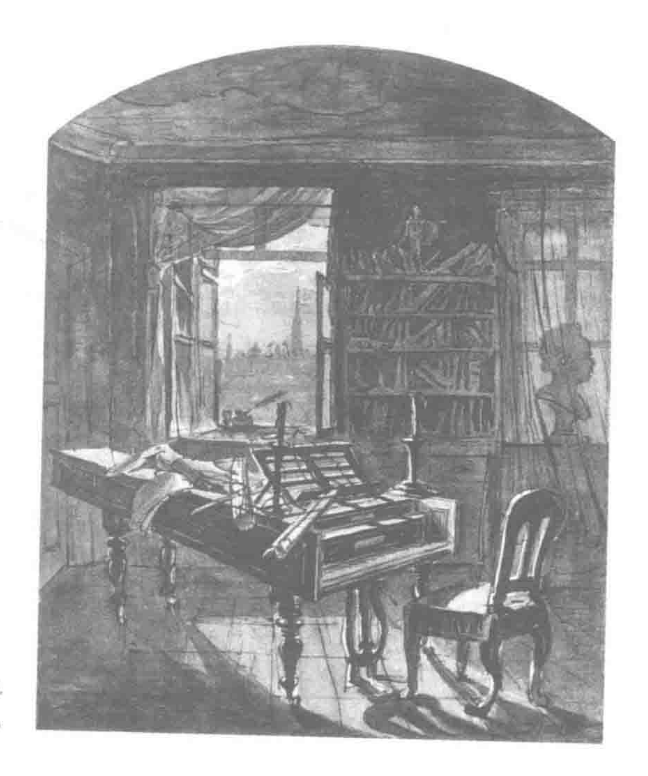
1822 年 11 月，尼古拉 · 伽利金［Nicholas Galitsin］亲王设法成为第二位以自己的名字为贝多芬弦乐四重奏命名的俄罗斯贵族（第一位是拉祖莫夫斯基伯爵，贝多芬的 Op. 59 即是题献给他）。在一封具有奉承意味的书信中，他提出委约"一部、两部或三部新的四重奏"，贝多芬当时虽然专注于《庄严弥撒》和《第九交响曲》的创作，但很快便接受了这一委约。此前 6 月的一封信的内容暗示了贝多芬已经在构思一部新的四重奏，因此虽然自他上一部四重奏作品完成以来已经过去十二年，但伽利金的提议显然恰好符合贝多芬自己的创作计划。一些尚未完成的事务使新作品的创作拖延到了 1824 年夏天，但从那时开始直到去世，贝多芬都以罕见的专一全身心投入于为这种最费神、最复杂的重奏组合进行创作。

70

为伽利金创作的三首四重奏——写于 1824 年年中至 1825 年年末——是 E♭ 大调 Op. 127、A 小调 Op. 132 和 B♭ 大调 Op. 130。（Op. 127 是这三首四重奏中唯一一首、

实际上也是最后一首在作曲家有生之年得到出版的作品。）但促使贝多芬如此集中地创作四重奏的动因绝不仅仅是这份委约。随后他又写了两首四重奏：C♯小调 Op. 131 和 F 大调 Op. 135，分别完成于 1826 年 7 月和 11 月。而后贝多芬决定对伽利金四重奏的最后一首（B♭大调 Op. 130）做出一个重大改动。这部作品与《钢琴奏鸣曲》（“钢琴”）Op. 106 使用了同一调性，结束于一首艰巨的、具有天启色彩的赋格。这首作品于 1826 年春上演之后，受到疾病困扰的贝多芬接受了他的出版商阿塔利亚［Artaria］的意见，即这首赋格放在这里并不合适。同年秋天，就在他临终前不久，贝多芬写了一个新的终曲，并授权准许《大赋格》（*Grosse Fuge*，即它如今的称谓）以两种版本单独出版：弦乐四重奏版（Op. 133）和钢琴四手联弹版（Op. 134）。虽然作曲家当时仍旧乐思如泉涌，计划创作新的重要作品（一部五重奏，或许还有一部交响曲，以及一部清唱剧），但这个为 Op. 130 所写的新的终曲将成为贝多芬的最后一部作品。1826 年 12 月初，在从他的弟弟约翰位于格奈克森多夫［Gneixendorf］的住所回到维也纳的路上，贝多芬患上了严重的疾病，他随后接受了四次手术，最终在 1827 年 3 月 26 日与世长辞，可能是由于肝功能衰竭。

71



贝多芬工作室一隅，由 J. N. 霍希勒［J. N. Höchle］在贝多芬去世三天后而作。

贝多芬将自己最后的音乐表达托付给弦乐四重奏这四个精细纤弱的载体，这完全符合他晚期创作的进展。这种素朴严苛的重奏组合在音色、力度和织体密度方面强加于作曲家的种种限制，要求对音乐资源进行浓缩，取其精华，而这恰恰是贝多芬晚期音乐的重要标志。弦乐四重奏完全适合于对位写作，并且为贝多芬在和声运动和主题变形上最前卫的乐思提供了严整有序的表现媒介。

《C♯小调四重奏》Op. 131（ARM No. 3），贝多芬最后一部大型作品（Op. 135属于中等规模），可算作贝多芬晚年接连写出的一系列杰作的代表。根据作曲家自己的乐章编号，这首作品包含七个类型和调性不尽相同的乐章：

第一乐章　不太慢且富有表情的柔板（赋格，C♯小调）
第二乐章　十分活泼的快板（减缩的奏鸣曲–快板，D 大调）
第三乐章　中庸的快板（第四乐章的引子，B 小调至 A 大调的属）
第四乐章　不太慢且富有歌唱性的行板（主题与变奏，A 大调）
第五乐章　急板（谐谑曲与三声中部，E 大调）
第六乐章　近似行板的柔板（第七乐章的引子，G♯小调至 C♯小调）
第七乐章　快板（奏鸣曲–快板，C♯小调）

我们立即注意到，贝多芬的第三乐章是第四乐章长大的主题与变奏的引子，第六乐章也对终曲乐章发挥着同样的作用。由此留下五个看似独立的乐章，其中三个属于相对标准的类型：“慢乐章”（第四乐章）、谐谑曲乐章（第五乐章）和终曲乐章。在一部类似奏鸣曲套曲作品中不大容易碰到的是始终朴素严峻的赋格第一乐章（请见谱例 III—9a），以及第二乐章，即 D 大调上的一个短小、田园风格的近乎单主题的乐曲，似乎中和了第一乐章的效果。作曲家在音乐中表明，应当将这个第二乐章听作赋格乐章的续篇（或许是缓解剂）。赋格的结尾从未到达其主调 C♯小调；最后的 C♯大调音响被听作 F♯小调的属。在这种不确定的氛围中，C♯音上一次疑问性的八度跳进以真正贝多芬的方式被粗暴地向上推高半音，由此 D 大调的第二乐章已在进行中（谱例 III—8）。再者，第二乐章开始后仅仅过了四十四小节，音乐再次让我们回顾了一下赋格乐章，仿佛贝多芬仍旧着迷于向人们表明这个 D 大调乐章实际上属于一首 C♯小调乐曲。

72

谱例 III—8：贝多芬《弦乐四重奏》Op. 131，第一乐章，第 117 小节至结尾；第二乐章，第 1—8 小节



这个乐章在结尾处通过一个 F♯ 音再次与作品的整体构造产生更为紧密的联系，这个音突然从最后的 D 大调和弦的三音转变为 B 小调（即第三乐章开头的调性）的属音。此处乐章间亦无间断。这种有节奏的连续性成为这首四重奏的一个常规，补充和支持着将乐章之间连接起来的谨慎的和声过渡。由此，贝多芬缓和了使用四个不同调性的多个乐章所带来的潜在的断裂感。（一般的奏鸣曲套曲类型的作品仅用两个调性：一个用于首末乐章和小步舞曲或谐谑曲乐章，另一个用于慢乐章。）当从 C♯ 小调经过 D 大调、A 大调、E 大调，最终回到 C♯ 小调这条漫长的旅程圆满结束时，我们注意到另一种力求统一性的微弱迹象。在与首乐章截然不同的终曲乐章里，仍旧可以明确无疑地在旋律中听到开始时赋格乐章的回音。终曲开始处的突兀的音乐姿态重申了赋格乐章对两个半音的强调，即 B♯— C♯ 和 A— G♯（谱例 III—9b），几小节之后，这种联系变得十分明确（谱例 III—9c）。 74

谱例 III—9：贝多芬《弦乐四重奏》Op. 131

a. 第一乐章，第 1—8 小节



b. 第七乐章，第 1—5 小节



c. 第七乐章，第 21—25 小节



我们已经说过，第三乐章发挥着引子的作用。开头盛气凌人的和弦听来就像是带伴奏的戏剧性咏叹调中乐队的突然插入。随后第一小提琴在重属和声的持续上奏出蜿蜒曲折的走句，好像是为强调一个尤为重要的词语而进行的旋律装饰，音域宽且速度快,因为小提琴比它所模仿的人声更为敏捷。最终,在倒数第二小节，我们听到了惯常的终止式，这种终止式在歌剧、清唱剧或康塔塔中标志着宣叙调结束，咏叹调开始。

随后到来的“咏叹调”是一首宽广的主题与变奏，贝多芬几乎完全遵照这种音乐类型的惯例限制。该乐章可作如下划分：

	小节数
主题	1
变奏一	33
变奏二	65
变奏三	98
变奏四	130
变奏五	162
变奏六	187

主题本身是最常规的二部曲式：两段，每段八小节，每段之后都立刻反复。第一段从主转到属（实际上没有转调），第二段从属回到主：

||: I （V） :||: （V） I :||

乐章几乎自始至终保持了这种节拍与和声上的规则性，乃至达到惊人的地步。只有一些微小的例外出现，例如第一变奏开头多出一个小节，反复第一段时又略去一个小节（请比较第 68—69 小节和第 77—78 小节）；后来在第六变奏中，第二段的反复导向一个华彩式的段落（自第 220 小节起），并最终导向这一切刻板不变的有序性的瓦解。各个变奏之所以时长不同是因为使用了不同的节拍和速度，它们的内在比例几乎完全一致。

选择让自己受制于这些规则性的束缚，贝多芬对织体、极端音区和变化多端的乐器组合进行了探索。在主题和除一个之外的所有变奏中，他都写出了反复的

75 部分，由此每次都提供了一个进一步变奏的机会。因而主题实际上包括第一变奏。其质朴的小旋律起初在第一小提琴与第二小提琴之间以相同音区交替演奏，反复时则交换了声部（自第 9 小节起），第二小提琴降低了八度。第二段中（第 17 小节），旋律起初完全在第一小提琴声部，第二小提琴在其下方十度进行叠加；反复时（第 25 小节），这些旋律声部起初给了第二小提琴和中提琴，但主要曲调很快就轻松地再次回到第一小提琴。

第一变奏表现出一种激进的节奏加工，开头的双附点音型（♫）主导了第二段（从第 49 小节开始），以（♫）或（♬）出现。反复时贝多芬展示出他最偏爱的一种制造高潮的手段：在第 60—61 小节，所有乐器持续演奏相同的节奏音型（即上述第二种），同时第一小提琴和大提琴的音区扩张到极限。另一种极致的音区延展体现在第四变奏，其中大提琴不断被要求处在其可能演奏的最高应用音区，它开始这个变奏时甚至位于中提琴所在音区上方，处在小提琴的音区范围内，不可避免地发出一种单薄、紧张的声音。贝多芬在写这样的声部时，脑子里很有可能想着一位实力不俗的演奏者——他的朋友约瑟夫 · 林克 [Joseph Linke]，即舒潘齐格 [Schuppanzigh] 四重奏团的大提琴手。

人们有理由期待一组如此规模的贝多芬晚期变奏曲中包含至少一个赋格或对位段落。这个期待在变奏三中得到了满足：这是一段严格的卡农进行，有时听来（或许是作曲家有意为之）有些吃力。部分原因在于第一段中无情地重复着的附点节奏。第二段中（自第 114 小节起），贝多芬引入了一个新的乐思，由一个带有短小颤音的音阶音型组成。第一段中每次只有两个声部参与卡农模仿，而此时所有四个声部终于全部加入进来，最终产生出令人几近难以承受的织体密度。

在所有的变奏中，第六变奏是至此为止最长的——当然不是因为它占据了更多的小节，而是因为这些小节更长大（9/4），速度更慢（不太慢的柔板）。其第一段为整首四重奏提供了一个平静安详的赞美诗般的支点，使音乐暂时从支配这部作品的节奏活力以及力度和音区的极端挖掘中解放出来。其简单的密集型四分音符和弦的节奏构造很难把握（这个弱起借自主题的开头），直到第 192 小节我们才听到一条清晰明确的旋律出现在第一小提琴声部。第一段反复时（第 195 小节），乐曲的宁静遭到侵扰，贝多芬在大提琴声部引入了一个富有活力的十六分音符音

76

型，加重了每小节第二组三个四分音符的分量，而小提琴在一个极具表现力的高潮中再次攀升至高音区。[20]

在这个变奏的后半部分，那个特殊的十六分音符音型（比之前更为坚持）似乎干扰了乐曲的和声进行。在第 205 小节，它将音乐突然导向遥远的 C 大调——主题中简单的调性布局遭到侵犯，而这类情况在此之前鲜有出现。起初体现贝多芬晚期静态、沉思风格的音乐逐步呈现出极富紧迫感和表现力的气质。这实际上是最后一个变奏。随后的音乐丧失了主题与变奏构思的脉络，瓦解为华彩般的插段和对主题材料的部分陈述——有些部分极为简单，但不在主调（第 231 小节和第 254 小节），还有一个（第 243 小节）则有意写得嘶哑粗粝。最终在第 266 小节，主题结束处崇高的终止乐句被再度唤起，这个乐章完成了圆满的循环，回归最初的宁静与安详。

同时代人的评价

在成年生活的大部分时间里，贝多芬都是欧洲最受尊敬的作曲家。无论是面对各国的贵族赞助者还是出版商，他的音乐往往要价不菲；他的管弦乐作品很快成为除法国以外所有地区音乐会的标准曲目。在他临终前，艺术家和知识分子纷纷涌向维也纳去拜访他；路易十八仅仅是出于仰慕就赠予他一枚金质大奖章；伦敦爱乐协会——先前因作曲家不确定的业务来往而深受其害——则向他提供了丰厚的钱财以缓解他最后的痛苦。在为这位遁世又厌世的人举行的葬礼上，出席者人数大约在一万至两万人之间。

这并不是说贝多芬像其年轻的同时代人罗西尼那样广受欢迎。从他成熟时期的第一批作品开始（1800 年之后），贝多芬的音乐就在某些人群中引发了连篇累牍的恼怒的批评。对其音乐的谴责几乎总是众口一词：他的作品过长、太难、晦涩、异常、古怪（或者根据当时人的措辞即是“巴洛克”）。1805 年在维也纳举办的一

---

20. 第 199–200 小节的特殊音响大多产生于大提琴乐音的封闭空间及其孤立于其他乐器（相隔两个八度）的状态。

场私人音乐会上演奏了他的《第一交响曲》和《“英雄”交响曲》，使得莱比锡《大众音乐杂志》的报道者写出了如下言论：

77

> 贝多芬的《C大调交响曲》（即《第一交响曲》）在冯·伍尔特先生的住所上演，表演精确且胜任轻松。这是一部卓越的艺术作品……其中，那些格外丰富的美妙乐思得到了迷人而精彩的发展，全曲彰显着连续性、有序性，色调明亮。贝多芬以全然不同的另一种风格创作了一部全新的交响曲（即《“英雄”交响曲》）。这部长大的作品极难演奏，实际上是一首庞大、大胆且疯狂的幻想曲。它并不缺乏惊人而美妙的段落，据此必须对这位充满活力、才华横溢的作曲家予以承认；但这部作品常常在无序状态中迷失了方向。……笔者是范·贝多芬先生最真诚的仰慕者，但在这部作品中，笔者必须承认自己感到其中有太多刺耳、怪诞的东西。……埃布尔［Eberl］的《$\mathrm{E}^{\flat}$大调交响曲》依旧极其令人愉悦。[21]

据闻，在《“英雄”交响曲》的第一次公演上，观众中有人高喊：“如果这东西停下来，我愿意再付一枚十字币！”[22]

甚至在伦敦这个对贝多芬情有独钟的地方，多年来也总能够听到类似的抱怨。1828年爱乐协会的一场音乐会上演出《第七交响曲》时，一篇乐评如是写道，

> 贝多芬这部冗长乏味的《A大调交响曲》有一个补救性的A小调乐章，无论怎样高度评价这个乐章都不为过；但根据爱乐协会的实践来判断，这个乐章可被比作是一个让人反感的家庭里的一个讨人喜欢的成员，而要想邀请这位成员就不得不把全家都请来。[23]

然而，大约从1804年开始，贝多芬批评中出现了一种不同的类型。那年，莱比锡的《大众音乐杂志》发表了一篇对《“英雄”变奏曲》Op. 35的评论，技术层

---

21. 英译本出自 Thayer-Forbes, p. 375.
22. 上引书。
23. *The Harmonicon*, No. 6（June, 1828）: 138.

面胜任愉快，并且富有高度的同情和共感；后来在 1805 年和 1807 年发表了对《第三钢琴协奏曲》和《"英雄"交响曲》的类似评价。[24] 在这三篇乐评中，佚名作者（一位或多位）力图参透贝多芬音乐在审美上的晦涩与深奥，甚至为他张扬的古怪之处（例如《变奏曲》Op. 35 的赋格）寻找音乐上的依据。随后，1810—1813 年的《大众音乐杂志》上，E. T. A. 霍夫曼以对五部作品的长篇评论在贝多芬音乐的形式批评和价值评判方面掀开了新的篇章：《第五交响曲》、《科里奥兰序曲》、《钢琴三重奏》Op. 70、《C 大调弥撒》以及《艾格蒙特》配乐。这些评论以独特的方式混合了细致的技术描述和大量隐喻——贝多芬的音乐被比作一个"无限的精神王国"，迥异于凡俗的人类经验和思维方式。在这些评论（尤其是对《第五交响曲》评论的导言）中，霍夫曼提出了一种理解贝多芬音乐的新方法，也提供了浪漫音乐美学的一份核心文献。[25]

78

随着贝多芬逐渐年老，他的音乐也更为明显地脱离同时代作曲家的创作实践，在听众心中引发了一种敬畏与迷惑奇异混合的感受。1824 年，在一篇评论《钢琴奏鸣曲》Op. 109 的文章中，《柏林大众音乐杂志》的一位作者表达了人们广泛持有的观点：

> 不可否认，他越来越回退于自己的内心，因而甚至愈加忽略其他爱乐者的追求和趣味。他仅只揭示自己的主观思想，在创作中仅仅关注自己的灵感，别无他念。[26]

在同一份杂志几期之后发表的一篇不那么宽容的文章里，一位批评家长篇大论，阐述了评论贝多芬《奏鸣曲》Op. 111 这样一部古怪作品的不可能性：

> 或许您，亲爱的编者，可以确立一个立场，以捍卫批评和众所接受的审

---

24. *Allgemeine musikalische Zeitung*, 6（1804）: 338; 7（1805）: 445; 9（1807）: 321.

25. 请见 J. Schnaus, *E. T. A. Hoffmann als Beethoven-Resenzent der Allgemeinen musikalischen Zeitung*（Munich and Salzburg, 1977）以及 Robin Wallace, *Contemporaneous Criticism of Beethoven: Implication for Musical Analysis*（Ph. D. diss., Yale Univ., 1983）.

26. *Berliner allgemeine musikalische Zeitung*, 1（1824）: 37.

> 美规则，免受这些新奇性的侵犯，免受这些对首要原则的抨击。因为当一部艺术作品的主要构思离开了理性，当判断的基础完全决定于情感，当蔑视我们全部规则的作品赢得了如此狂热的景仰——那么我必须保持沉默。[27]

如果贝多芬愈加偏离规则和风尚，那么这似乎并未削弱其仰慕者的忠诚度，也并未减损其作品的权威性。真正杰作的悖论在于，它必须在一些重要方面富有独特性，即迥异于其他同类作品，同时又具有典范性，即构成了衡量艺术成就的持久标准，并成为供后人赶超的榜样。在十九世纪看来，贝多芬的器乐作品便同时具有这两种品质。在许多人眼中，他对大型作品的创作领域拥有专属权——交响曲、奏鸣曲、弦乐四重奏，或许还有钢琴协奏曲。而作曲家本人，这个自愿远离社会的自我流放者，似乎遵循着自己内心源于世外的光亮，很容易便成为浪漫艺术家的原型，并且在人们的普遍赞同下，成为浪漫音乐的奠基者。

---

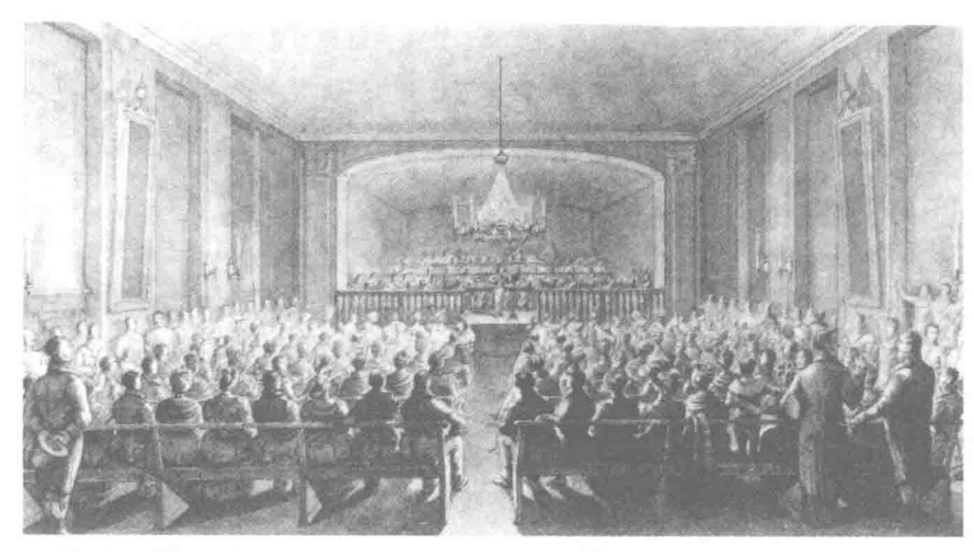
27. *Berliner allgemeine musikalische Zeitung*, 1（1824）: 99.

第四章
贝多芬的同时代人：器乐音乐

79

贝多芬将其旺盛的创作精力奉献给传统的大型器乐作品——奏鸣曲、弦乐四重奏和交响曲，而这一时期此类音乐却正在逐渐淡出风尚。公众音乐会的确对交响曲有着持续不断的需求，交响曲在这里仍旧扮演着其传统的角色，即作为“序曲”或开场曲。但十九世纪早期所听到的许多交响曲均写于前一个世纪。起初占据主导的是海顿和莫扎特的作品，唯有贝多芬的交响曲能够在国际流行程度上与之相抗衡。其他作曲家的乐队作品通常是在特定的情境下得到呈现：克莱门蒂1816—1817年造访巴黎时，其交响曲上演于巴黎圣灵音乐会。小提琴家和作曲家路易斯·施波尔（1784—1859）于1820年在伦敦指挥上演他自己的交响曲。但是，到十九世纪的第三个十年，对贝多芬交响曲的偏爱日益升温，甚至胜过海顿和莫扎特的交响曲，这体现在除巴黎之外的各大主要音乐中心的音乐会曲目中。例如，在伦敦爱乐协会成立之初的前三年（1813—1815），仅组织了七场贝多芬交响曲的演出；而在1824—1827年则有二十一场——远多于任何其他作曲家的交响曲演出。

与贝多芬同时代的作曲家的管弦乐音乐，甚至是那些更为年轻的作曲家的作品，大多是惊人地保守。费迪南·里斯，贝多芬忠诚的学生，为1813—1824年在伦敦的演出所创作的一系列交响曲，让人想起其恩师最早时期的风格，甚至是海顿和莫扎特的晚期风格。贝多芬的另一位更为年轻的德意志同时代作曲家，卡尔·马利亚·冯·韦伯（1786—1826）——其主要创作领域是歌剧和钢琴音乐——于1806—1807年写了两部交响曲，均为C大调。这些作品也体现出古典器乐风格的清澈织体、规整分句和界定明确的和声句法。



荷兰海牙举行的一场管弦乐"周日音乐会"，褐色印画，约1820年。

但在某些转瞬即逝的片刻，我们会听到预示着后来将在韦伯音乐中出现的手法：例如，《第二交响曲》的第一乐章中，一段烘托氛围的圆号独奏旋律避开了原本期待中的收尾，而是融化到一片充满神秘半音化和声的音响中（谱例IV—1）。[1]

80

谱例 IV—1：韦伯《第二交响曲》，第一乐章，第 51—59 小节



1. 从第 55 小节开始的半音上行线条随着第 58 小节经过等音转换的德意志增六和弦而达到高潮；这个和弦按照惯常的方式解决到八度 A—a，后者的功能为新调性 D 调的属音。虽然一般会解决到 D 小调，但此处进行到了 D 大调，从而产生出尤为绚烂的音响。



将古典交响曲风格带入十九世纪前二十年的其他作曲家还有维也纳的阿达尔贝尔特·基洛维茨（Adalbert Gyrowetz, 1763—1850）和慕尼黑的彼得·温特（1754—1825）。从风格上来说，穆齐奥·克莱门蒂（1752—1832）的四首现存的晚期交响曲（写于 1813—1824 年）[2] 在很多方面更为激进。所有这些作品都是为包含有三支长号的有所扩充的乐队编制而写，由此产生的丰满织体近似半个世纪之后约翰内斯·勃拉姆斯等作曲家的乐队音响。

81

传统类型的室内乐受欢迎程度在十九世纪也急速衰落。1810 年代和 1820 年代，在巴黎仍旧对弦乐和管乐的室内乐作品保有一定的热情。安东·雷查（Anton Reicha, 1770—1836），波希米亚作曲家，在波恩和维也纳都与贝多芬有所往来，后来又在巴黎成为一名重要的音乐教师和音乐理论家，[3]他写有大约二十首质量较高、风格保守的弦乐四重奏，以及大约二十四首管乐五重奏。或许更为有趣的是其学生安德烈·乔治·翁斯洛（André Georges Onslow, 1784—1852）的早期室内乐，例如，出版于 1823 年的《弦乐四重奏》Op. 17—Op. 19，写作从容流畅，纵情于使用一些半音化手法，但基本上不会掩盖规整的传统结构布局。多产的著名作曲家路易斯·施波尔在十九世纪前几十年也写

2. 这些交响曲在克莱门蒂的手稿中以非完整形式保留下来，这些手稿现存于华盛顿国会图书馆和伦敦大英图书馆。阿尔弗雷多·卡塞拉［Alfredo Casella］于 1938 年对其中两部作品进行了大篇幅的编订，并予以出版。1975—1978 年，彼得罗·斯帕达［Pietro Spada］出版了全部四首交响曲（米兰：Zerboni 出版社），但该版本并不及卡塞拉版可靠。

3. 雷查的主要理论著作是《音乐创作教程》［*Cours de composition musicale*］（1818）和《高级作曲守则》［*Traité de haute composition musicale*］（1824—1826）。在这些著作中，他为各种风格的音乐写作提供了方法指导。就“现代”风格而言，他主要以海顿、莫扎特和早期贝多芬为样板。

有不少不可多得的室内乐作品。其三十六首弦乐四重奏中有二十六首写于 1830 年之前。其全部室内乐作品中最著名的（无论是在他的时代还是在我们的时代）是写于 1813 年的《九重奏》Op. 31。该作品开头几小节展现出装饰性的半音化和有序地反复出现的阴性终止，给人一种经过修饰和弱化的古典风格的印象——这种印象在这一时期很常见（谱例 IV—2）。甚至是在这些早期作品中，施波尔也已显示出高超的写作技艺，对其所继承的音乐语言驾轻就熟，或许有些过于轻松。

谱例 IV—2：施波尔，《九重奏》，第一乐章，第 1—8 小节



舒伯特

与贝多芬同时代的作曲家中最伟大的是弗朗茨·舒伯特（1797—1828）。在这一时期广受赞誉的维也纳作曲家中，他是唯一一位在维也纳出生的人，因而他对这个城市的景象、声音、习性的响应与共鸣，要远甚于耳聋遁世的贝多芬。1814—1815 年维也纳会议之后，这个城市是一处充满欢庆氛围和闲适愉悦的所在。无数咖啡馆和酒馆整日整夜挤满了有时间放松、阅读、闲谈的人们。这个城市里有五座上演话剧和歌剧的主要剧院，以及大约六个音乐厅。由于此时几乎没有贵族养得起私家乐队，因而职业音乐家们只在特殊场合而得到雇用。但资产阶级中间又兴起了业余音乐团体。1781 年，莫扎特曾称维也纳为“键盘乐器的领地”，到了十九世纪前期，围绕键盘乐器（此时几乎无一例外是钢琴）进行的社交性的奏乐活动成为一种无处

不在的娱乐项目。有大量业余的主调合唱活动［part singing］，经常是男声合唱，其中许多演唱让如今的我们想起理发店四重唱［barbershop quartet］* 的独特声音。非正式的室内乐组层出不穷，甚至有些喜欢在业余时间奏乐的人组织了小型的管弦乐队。舞蹈真正风靡于一切社会阶层。有报道称，在 1821 年狂欢节期间的维也纳，仅一个晚上就有一千六百场舞会在私人家庭中举行。一种本土舞蹈，华尔兹，逐渐成为最受欢迎的舞种，取代了更加风格化、贵族性和外来的小步舞曲和波洛奈兹。

舒伯特为业余性音乐消费创作了极为迷人的音乐。而且他一切体裁的音乐作品——甚至是奏鸣曲、四重奏和交响曲——都往往具有当时盛行的维也纳音乐的音响和节奏：主调合唱曲［part song］、舞曲和进行曲。然而，舒伯特从内部对奏鸣曲形式进行逐步扩充，以抒情表现力驾驭宏大的形式建构，在这些方面取得了独一无二的成就。

舒伯特的父亲是维也纳近郊利希滕塔尔［Liechtenthal］地区一所学校的校长，他自幼接受了非常良好的普通教育和音乐训练，起初是在父亲的学校，从 1808 年开始就学于维也纳市立寄宿学校［Vienna Stadtkonvikt］（一种重视音乐教育的寄



弗朗茨·舒伯特，1825 年由威廉·奥古斯特·里德尔［Wilhelm August Rieder］所作水彩画。

* 理发师四重唱指的是十九世纪下半叶起源于美国的一种四声部无伴奏合唱风格，起初是美国黑人在理发店等待理发时发起并流行的一种社交活动，该风格由此得名——译者注。

83 宿学校），并成为帝国唱诗班的一员。1813 年，十六岁的舒伯特离开寄宿学校和唱诗班，接受教师培训，在他父亲的学校担任助教。他的全部业余时间都用在音乐上，从 1817 年开始，在谋得稳定职位无望，甚至无法得到重要委约的情况下，他放弃教职，全心投入作曲。在其生命剩余的十二年里，他笔耕不辍，疯狂创作，毕生致力于为维也纳的音乐增色添彩，也在这个城市逐步赢得了一定程度的认可。他的一部分作品——大多是歌曲和小规模的钢琴曲——在其有生之年出版问世，但其大部分音乐创作，尤其是大型作品，直到十九世纪中期之后才被人们所知晓。

在其三十一年的生命岁月中，舒伯特写出了规模可观的传统体裁作品：包括八部歌剧和歌唱剧，七部弥撒，八部交响曲，大约十二首弦乐四重奏以及十五首钢琴奏鸣曲。有些出乎意料的是他数量惊人的带钢琴伴奏的歌曲作品——约有六百首。与同时代的其他作曲家一样，舒伯特在写乐队作品时，也痛苦地意识到自己是在贝多芬的阴影下进行创作。但他较早时期的乐队作品，尤其是写于 1813—1818 年的前六部交响曲，[4]似乎是回到了维也纳的过去，回到海顿和莫扎

84 特的音乐中，寻找其风格典范。在这些交响曲中，舒伯特的配器采用了十八世纪晚期的编制：标准的四种弦乐声部，成双的木管和圆号（《C 小调第四交响曲》除外，其中要求用四支圆号），其中两部还用到小号和鼓。乐章的类型和顺序也是标准不变的：首尾乐章速度快（第一乐章可能有个慢速的引子），中间是一个慢乐章和一个带三声中部的小步舞曲乐章。

舒伯特的早期交响曲在有些方面更接近莫扎特而非海顿。舒伯特通常回避海顿很多器乐音乐中那种紧凑的主题统一性；与莫扎特一样——而且远甚于莫扎特——他总是给予自己的旋律近乎过分的丰富性。在风格上与莫扎特音乐相似的具体例证也不难找到。例如，《B♭大调第五交响曲》开头的旋律与和声运动是

---

4. 舒伯特交响曲的编号有些不甚清晰。在写于 1813—1818 年的有编号的前六部交响曲之前还有一部 D 大调交响曲的片段（约 1812 年），这六部之后又有两部交响曲的一些草稿。著名的《B 小调“未完成”交响曲》(1822）有时被称为第七交响曲，而《C 大调“伟大”交响曲》(1826）则被称为第八交响曲。对于舒伯特所有音乐作品的确切认定，最好使用由奥托·埃里希·多伊奇［Otto Erich Deutsch］建立的“D”编号系统；其主题目录的最近一个版本是《弗朗茨·舒伯特：作品主题编年目录》［*Franz Schubert. Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge*］(Kassel, 1978）。在这一目录中，《“未完成”交响曲》编号为 D. 769，《C 大调“伟大”交响曲》编号为 D. 944.

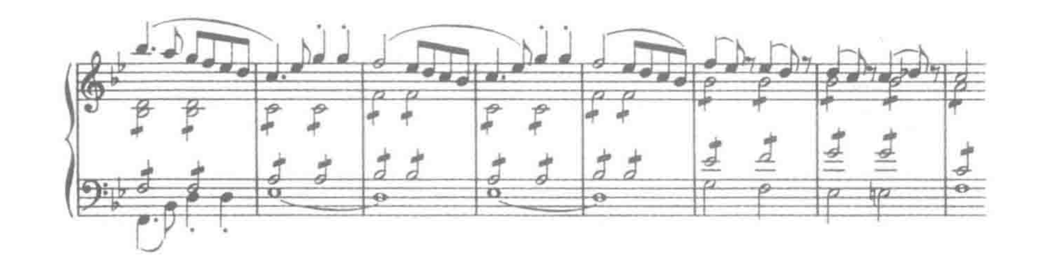
典型的莫扎特式的。谱例 IV—3 中的 a 与 b 对比了这首交响曲的第一主题与莫扎特《G 小调交响曲》K. 550 末乐章一个非常类似的段落。这两段从根本上而言都是由一系列下行六和弦构成；在从 V 级六和弦到 IV 级六和弦的关键运动（莫扎特作品的第 72—73 小节，舒伯特作品的第 8—9 小节）之处，两位作曲家都用上方声部达至 B♭音的引人注目的姿态支撑这一特殊的和声运动，正如谱例 IV—4 的简化形式所示。[5] 舒伯特的另一部早期交响曲，《C 小调第四交响曲》（“悲剧”[*Tragic*]）开头的半音化不协和引子则让人想起莫扎特《C 大调弦乐四重奏》K. 465 的开端。但这些早期交响曲中也有很多部分不同于莫扎特或海顿的风格，而且更加异于贝多芬的风格。例如，舒伯特将《C 小调交响曲》的末乐章写成了一曲“无穷动”，八分音符近乎连续不断地运动。在此背景上，他重复着规整的、舞曲般的、几近平庸的旋律；此处引人入胜的是和声和配器的万花筒般的持续变换。这种对音乐材料朴实无华、从容不迫的重复是舒伯特音乐的一个标志性特征。若要看到舒伯特的这种写法与贝多芬的手法多么大相径庭，我们只需将上面提到的乐章与贝多芬《第四交响曲》的无穷动末乐章进行比较。贝多芬的乐章中没有欢快活泼的维也纳舞曲曲调，而是以简洁的动机和旋律片段在持续不变的节奏运动中勾勒结构。这些手法蓄积着音乐的动力，营造出富于张力的高潮。相比之下，舒伯特的那个乐章则听来非常抒情、温和，具有令人愉悦的静态性。

谱例 IV—3

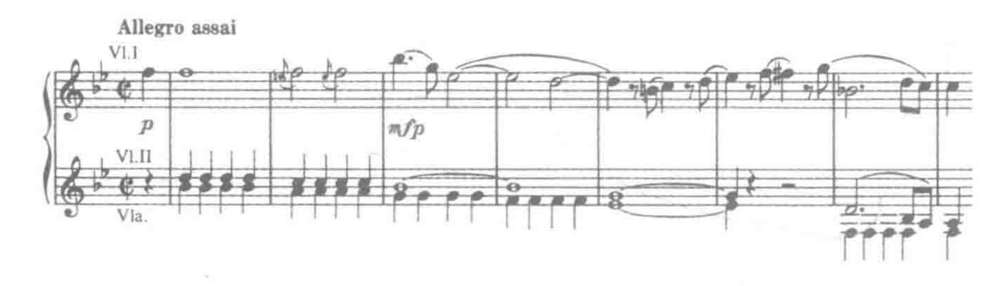
a. 舒伯特《第五交响曲》，第一乐章，第 5—19 小节



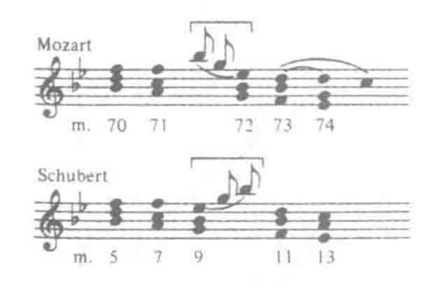
5. 我们有可靠的证据表明舒伯特早在寄宿学校的时候便已谙熟莫扎特的这首交响曲。舒伯特在那里的同学约瑟夫 · 冯 · 施鲍恩曾谈到，“海顿交响曲中的柔板乐章深深地打动了他，而关于莫扎特的《G 小调交响曲》，他常常对我说，这部作品使他内心产生了强烈的情感，而他自己并不完全清楚原因所在。” O. E. Deutsch, ed., *Schubert: Memoirs by his Friends*（New York, 1958）, p. 126.



b. 莫扎特《第四十交响曲》K. 550，第四乐章，第 70—78 小节



谱例 IV—4：莫扎特与舒伯特交响曲片段的简化形式



85　如今舒伯特交响曲中最负盛名的是《B 小调“未完成”交响曲》，创作于 1822 年。作品由处于对比调性的快板和行板两个乐章构成——通常是一部交响曲前两个乐章的类型——而说这部作品没有写完是成问题的。实际上舒伯特已经开始写第三

86　乐章（谐谑曲乐章），但出于一些从未被充分说明的原因而放弃了。然而，明确无疑的是，在这部作品中，作曲家走上了迥异于其前六部交响曲的道路。此曲始于大提琴和低音提琴以八度奏出的八小节的悲凄陈述，其特点鲜明的调式性音响主要是由于第 4 小节中的 A♮ 音（B 小调的降七级音）（谱例 IV—5a）。舒伯特以不寻常的精简作风，在这个乐章中仅仅又加入两个不同的旋律：“真正的”第一主题

（谱例 IV—5b）和著名的舞曲般的 G 大调主题（如谱例 IV—5c 所示）。这些主题又通过清晰的动机联系而彼此相关；带有鲜明的四度或五度跳进的独立的旋律运动，以及上行的三音级进运动，都是这三个主题的重要特征。随后在发展部，作曲家又完全致力于对第一个主题进行精心运作。

87

谱例 IV—5：舒伯特《“未完成”交响曲》，第一乐章

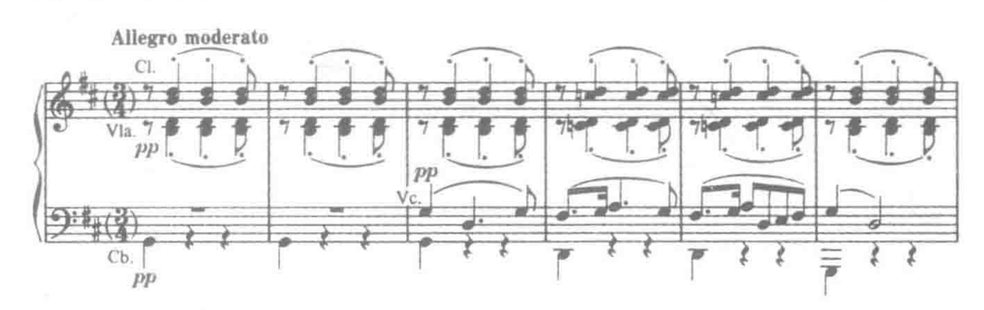
a. 第 1—8 小节



b. 第 13—20 小节



c. 第 42—47 小节



当然，舒伯特在此并不是在遵循自己的创作天性，特别是在发展部，富于张力的高潮和对旋律要素的持续运作看起来像是对贝多芬的模仿。但这音乐听来与贝多芬的迥然相异，这当然不是因为舒伯特不够努力，而是因为他的音乐材料并不十分适合进行贝多芬式的处理。这个乐章的全部三个主题都具有一种抒情、“封闭”的特性，它们更像是成品，而不是适于严密发展的原材料。甚至是在最强劲的高潮处，舒伯特也在其旋律性质（以及他自己的创作天性）的驱使下，重复着节奏规则、划分严整的音乐片段，遏制了长时段前驱力的产生。无论舒伯特的意图是怎样的，这部交响曲的闪光点在于个别部分的魅力：令人难以抗拒的旋律、精致的器乐色彩和惊人的和声变换。

舒伯特成长于其中的维也纳家庭，与这个城市的许多其他家庭一样，将室内乐作为一种日常的家庭娱乐活动。舒伯特自幼便在自家的奏乐活动中演奏中



家庭音乐会，约1800年，梅诺·哈斯［Meno Haas］所作版画。

提琴或小提琴声部，而就读寄宿学校期间则更为正规地参与类似活动。因此，作为作曲家的舒伯特不断地致力于钻研小型乐器组合体裁所带来的特殊问题和所具有的独特优势，这是非常自然的。早在 1810 年就有弦乐四重奏的片段以及独立的小步舞曲、《德意志舞曲》[*Deutsche Tänze*] 和一部为四重奏而写的"序曲"留存下来。这些作品中的大多数显然首演于舒伯特的家中。写于 1812—1815 年的十首完整的四重奏中的六首也是如此：所有这些音乐都是为进行业余奏乐的愉快的家庭晚会而作。这些作品或是让人想起莫扎特（或海顿）的手笔，或是近似当时流行的维也纳音乐语汇，仅偶有一些笔触显示出舒伯特更为个性化、更为严肃的风格。有几个乐章有两个次要调性。例如，写于 1813 年的《D 大调弦乐四重奏》（D. 74）的第一乐章按照惯常的期待而转至属调 A 大调，但再现部中，一个新的调性区域，下属调 G 调，通常仅仅会在再现部的连接部闪现片刻，在此却得到了大规模的探索和挖掘。此时，年仅十六岁的舒伯特正浑然不觉地进行着扩展标准调性布局的实验，而这将在日后成为其许多大型器乐作品的重要特征。 88

在舒伯特留给我们的大量不完整的弦乐四重奏中，有一部作品在舒伯特的保留曲目中占据着持久的位置，此即难能可贵的《四重奏乐章》[*Quartettsatz*]，写于 1820 年。而在那些完整的四重奏作品中，最具雄心、最令人印象深刻的是写于 1824—1826 年的最后三首作品，即《A 小调弦乐四重奏》（D. 804）、《D 小调弦乐四重奏》（D. 810）和《G 大调弦乐四重奏》（D. 887）。其中，《D 小调弦乐四重奏》（被称为"死神与少女"），与《"未完成"交响曲》一样，常常有意识地进入贝多芬的创作路径。但其效果（尤其是第一乐章）也极其令人满意。严峻专断的开头动机配以有节制的 *pianissimo* [很弱] 应答，非常类似贝多芬的很多主题（尤其是《E 小调弦乐四重奏》Op. 59, No. 2 的开头以及《弦乐四重奏》Op. 131 第三乐章的开头，ARM 3）。在这个乐章的进程中，舒伯特成功地调解了两种要素的关系，一方面是开头威严的主题材料，另一方面是讨巧（而且显然具有舒伯特个人风格）的曲调，和声完满，节拍规整（请见谱例 IV—6）。 89

谱例 IV—6：舒伯特《弦乐四重奏》D. 810，第一乐章，第 61—66 小节。



这首四重奏的副标题《死神与少女》[*Der Tod und das Mädchen*] 来源于其慢乐章，该乐章为一组变奏，主题来自舒伯特写于 1817 年的同名利德。他仅采用了歌曲的钢琴引子，其持续不变的和弦结构、不断重复的旋律乐音和均质的节奏都是葬礼行进音乐的组成要素。[6]利用这些阴郁严峻的材料，舒伯特构建了一段扩充的二部曲式作为主题，加上四次变奏以及一段简短的尾声。大部分变奏是惯例性的。风格化的音型伴随着某一乐器声部所担任的完整的旋律陈述。但第三变奏，即小调上的变奏，则给人一种不同的印象：第一段每一拍上加以不折不扣的 *sforzato* [突强] 处理，对主题的节奏进行令音乐充满动力的加倍减值，这些都为作品注入了一种激烈的色彩，有效避免了这个忧郁乐章的过分单调之嫌。

除了十首完整的弦乐四重奏和大量四重奏片段以外，舒伯特还写有各种其

---

6. 正如贝多芬《钢琴奏鸣曲》Op. 26 中的葬礼进行曲。贝多芬作品中一个与舒伯特作品有更惊人相似的是《第七交响曲》中"节奏稍快的行板"[Andante con moto] 部分。舒伯特这首歌曲的诗文是以对话形式出现的，死神向一位天真的少女发出可怖的邀请。

他类型的室内乐：两首弦乐三重奏、三首弦乐五重奏、一首弦乐和管乐八重奏、四首钢琴三重奏、一首钢琴四重奏以及一首《"鳟鱼"钢琴五重奏》(*Forellen-Quintett*)。《八重奏》(D. 803, 1824)和《"鳟鱼"五重奏》(D. 667, 1819)都采用了不寻常的乐器组合，也是为特定的演奏者团体而作。《八重奏》无疑是受到贝多芬《七重奏》的影响，是一部绵延的嬉游曲式的六乐章作品，为弦乐四重奏加低音提琴、单簧管、圆号和大管而作。在其《钢琴五重奏》中，舒伯特并未采用弦乐四重奏加钢琴的组合(这是日后常见的组合)，[7]而是减少一把小提琴，添加一把低音提琴。这样一种组合很可能低音过重。但舒伯特习惯性地将其室内乐作品的钢琴声部置于较高的应用音区；实际上他常常像四手联弹的第一声部 [*primo*] 声部那样写简单的八度——在这部作品中显然是出于整体织体的考虑。

谱例 IV—7：舒伯特《"鳟鱼"钢琴五重奏》，第四乐章，第 128—135 小节



7. 要满足历史的准确性要求，我们或许应当说是在一部钢琴奏鸣曲上加入为弦乐四重奏而写的各个声部；这一时期所有带钢琴的室内乐体裁都源自"带伴奏的键盘奏鸣曲"。

在《"鳟鱼"五重奏》的五个乐章中多处可见维也纳流行音乐的回响。甚至是主题与变奏的第四乐章（此曲据此乐章而命名）亦是如此（ARM 4）。其主题又是来自舒伯特自己的利德《鳟鱼》（D. 550, 1817），这次几乎是将整个声乐旋律纳入其中。而且变奏部分再次依循旧路：完整的旋律依次出现在不同的乐器声部，与此同时，其他声部围绕旋律编织音型。然而，对于了解歌曲《鳟鱼》的听者而言，最后一个变奏有些特殊。方整的旋律配以其原初的伴奏——轻快的三连音音型是这首歌曲的主要亮点——整个乐章以典型的舒伯特式的简约和优雅收尾（请见谱例 IV—7）。这个乐章和《"死神与少女"四重奏》的变奏曲乐章都表明舒伯特对于主题与变奏的观念与贝多芬的迥然相异。我们已经看到，在《迪亚贝利变奏曲》和《弦乐四重奏》Op. 131 的变奏曲乐章中，贝多芬着迷于剧烈的主题变形以及大胆新颖的音型和节奏。相比之下，舒伯特的变奏曲在形式上则是惯例性的。音乐的魅力来自其他要素：始终新鲜的节奏和取之不尽的旋律创造才能。

91

1824 年 3 月，舒伯特写信给朋友利奥波德·库佩尔维泽［Leopold Kupelwieser］：

> 歌曲方面我并未写很多新作，而是尝试了几部器乐作品，为两把小提琴、中提琴和大提琴写了两首《四重奏》[8]和一首《八重奏》，我还想写一首四重奏，实际上我希望由此为我创作大型交响曲铺平道路。——维也纳的最新动向是，贝多芬将举办一场音乐会，上演他的一部新的交响曲、一部新的弥撒中的三个乐章以及一首新的音乐会序曲。[9]——上天保佑，我也在考虑明年举行一场类似的音乐会。[10]

只要提及他自己写作大型器乐作品的努力，就一定会联系到贝多芬。在其一生的四重奏和交响曲创作中，舒伯特始终在两种倾向之间摇摆不定，一方面是服从于

---

8. 即《A 小调弦乐四重奏》（D. 804）和《"死神与少女"四重奏》（D. 810）。

9. 这场音乐会于 1824 年 5 月 7 日在卡林西亚之门剧院［Kärnthnerthor Theater］举行。舒伯特信中所提到的贝多芬作品是《第九交响曲》《庄严弥撒》和序曲《献给剧院》。

10. Otto Erich Deutsch, ed., *Schubert: a Documentary Biography*, trans. Eric Blom（London, 1946）, p. 339. 舒伯特自己的音乐会——也是他一生中唯一一场音乐会——于 1828 年 3 月 26 日举行。

贝多芬的压倒性影响，另一方面是更符合其创作天性的各种写作习惯——依附于旧日的维也纳古典风格，自由响应维也纳中产阶级的舞曲、进行曲和酒吧音乐，在从容不迫的步调和充分扩展的和声色彩这些其最具个性的手法上进行实验。在舒伯特生命走向终结时，他在一系列大型杰作中实现了这些不同倾向的卓越综合，这些作品全部创作于 1827—1828 年：《$B^{\flat}$ 大调钢琴三重奏》（D. 898）和《$E^{\flat}$ 大调钢琴三重奏》（D. 929）、《C 大调弦乐四重奏》（D. 956）、《C 大调“伟大”交响曲》、最后三首《钢琴奏鸣曲》（D. 958、D. 959 和 D. 960），以及（路数大不相同的）最后六首弥撒，$E^{\flat}$ 大调 D. 950。

钢琴音乐：克莱门蒂、杜赛克和菲尔德

舒伯特和大多数其他十九世纪作曲家最擅长演奏的乐器是钢琴。这种乐器用途多样，可以在室内乐中作为一个与其他声部地位平等的参与者，也可以为其他乐器或人声提供伴奏，还可以单独演奏。从过去到现在，钢琴始终是唯一一种经常在公开演出中独立亮相的乐器。由于钢琴体积相当庞大，机械复杂，依赖于精巧的技术，难以搬动，因而重要的中心城市对钢琴的发展和使用形成了某种垄断，这是自然而然的事情。在十八世纪晚期和十九世纪早期，有三个城市在钢琴制造业中地位超群，吸引了大批钢琴家：伦敦、维也纳和巴黎。 92

自 J. C. 巴赫在 1760 年代晚期开始用小型的英国方形钢琴［square piano］进行公开独奏表演以来，钢琴就在伦敦丰富的音乐会生活中为人所熟知。从 1780 年代和 1790 年代开始，众多年轻的钢琴家接踵而至，登上伦敦的音乐会舞台：穆齐奥 · 克莱门蒂、伊安 · 拉迪斯拉夫 · 杜赛克（1760—1812）、约翰 · 巴蒂斯特 · 克拉莫（J. B. Cramer, 1771—1858）、约翰 · 菲尔德（1782—1837）和伊格纳兹 · 莫谢莱斯（1794—1870）。除了这些长期居住在英国的音乐家之外，其他在此短暂亮相的音乐家包括：J. N. 胡梅尔、丹尼尔 · 施戴贝尔特、弗利德里希 · 卡尔克布雷纳（1785—1849），以及少年时代的弗朗茨 · 李斯特（1811—1886），后者于 1824 年举行了自己在伦敦的首场演出。这些钢琴家中只有一位出生在不列颠三岛，即来自都柏林的约翰 · 菲尔德。通过这些音乐家中游历较

广者的行程路线，我们可以看到十九世纪一种常见现象已初露端倪：四处巡演的演奏大师。

在十九世纪中期以前，进行公开演出的钢琴家大多演奏他们自己的音乐，在这种情况下，传统的作曲家兼演奏家身份依然延续下来。协奏曲、奏鸣曲、变奏曲、回旋曲以及冠名为“随想曲”“幻想曲”“即兴曲”等的定性不甚明确的乐曲由作曲家本人在舞台上进行演奏，随后很快便出售给乐于接受的公众（经常是以简化的版本）。或许最早以国际性规模践行这种多元化职业的钢琴家兼作曲家是广泛游历的克莱门蒂，他生于罗马，自 1774 年起居住在伦敦，1781—1784 年进行了自己的首轮欧洲巡演。克莱门蒂的钢琴音乐起初在伦敦、巴黎和维也纳出版，随后很快便被大批未授权的印刷商进行盗版（这在十八世纪是一种可接受的正常行为），传播于整个欧洲。我们已经看到，他写于 1780 年代和 1790 年代的结构紧凑、强有力的奏鸣曲在十八、十九世纪之交影响到了贝多芬。

然而，克莱门蒂多样化的键盘风格的另一方面，对后来的钢琴音乐写作和整个十九世纪的音乐实践具有更为决定性的影响。早在他写于 1779 年的 Op. 2 中，用双音回音和半音变化对旋律线条进行华丽的装饰，与两代作曲家之后的巴黎钢琴音乐风格惊人地相似（请见谱例 IV—8）。大约二十年之后，他所创作的音乐似乎完全处在新世纪的风格路向中：在其《钢琴奏鸣曲》Op. 40（1802）和 Op. 50（约 1805 年）以及《随想曲》Op. 47（出版于 1821 年）中，克莱门蒂着迷于奢华的旋律装饰、强烈的半音色彩、宽广的调性布局和长大流畅的经过句。这些都是浪漫钢琴音乐的常见特征。这些特征自十九世纪之初就存在于克莱门蒂的作品中，并已得到充分的发展。克莱门蒂的职业生涯在另一方面也预示了十九世纪许多钢琴家兼作曲家的职业道路。从 1790 年代晚期开始，他越来越多地参与到“音乐产业”中：钢琴的制造和出售，以及音乐乐谱出版和编辑。从 1798 年直至 1830 年，克莱门蒂公司［Clementi and Co.］是这些音乐生活必需品在世界上的主要营销者之一。

93

谱例 IV—8：克莱门蒂《奏鸣曲》Op. 2, No. 4，第一乐章，第 1—7 小节



伊安 · 拉迪斯拉夫 · 杜赛克，大约比克莱门蒂小八岁，出生于波希米亚，先后在德意志、荷兰和法国进行其作为钢琴家和作曲家的技艺实践，随后在 1789 年作为法国大革命的避难者来到伦敦。他在那里作为钢琴家、作曲家和出版商而谋生，直至 1810 年，他的商业运作以失败告终（他在这方面的才能不及克莱门蒂），被迫离开伦敦。在拿破仑统治期间，他不停辗转，从汉堡到为普鲁士的路易 · 费迪南德亲王（其本人也是一名雄心勃勃的作曲家）服务，而后又到巴黎担任塔列朗 [Talleyrand] 亲王的音乐指导，通过这些经历，杜赛克在国际上获得了广泛的认可，成为知名的钢琴演奏大师和作曲家。但其职业生涯的关键阶段，即其成熟风格的形成时期，是他在伦敦度过的十年。杜赛克写了大量的"商业"音乐，即大约六十首带伴奏的键盘奏鸣曲和许多沙龙乐曲，其中一首是带有可怖的标题内容的《玛丽 · 安托瓦内特之死》[*La Mort de Marie Antoinette*]，结尾处用下行滑奏来表现断头台上刀刃的下落。但与他年长的同行克莱门蒂一样，他的大部分严肃且有所成就的创作努力主要奉献给了独奏钢琴奏鸣曲，总共写了大约三十二首。

根据目前能够获得的最可靠信息，[11] 如今留存下来的杜赛克最早的独奏奏鸣曲是《A$^{\flat}$ 大调奏鸣曲》Op. 5, No. 3（C 43），似乎首次出版于 1788 年。这部作品 94

---

11. 霍华德 · 阿伦 · 克劳 [Howard Allen Craw] 的博士论文，*A Biography and Thematic Catalogue of the Works of Dussek*（*1760—1812*）(University of Southern California, 1964)。该论文将杜赛克的作品以时间顺序进行排列。

与杜赛克的多半奏鸣曲一样，由两个乐章组成。第一乐章是扩展的快板奏鸣曲式，其中糅合了古典键盘写作并预示了杜赛克成熟风格的诸多元素：大跨度、悠长的键盘音型、半音装饰的零星点缀以及向陌生调性的突然转换。谱例 IV—9 取自这一乐章的呈示部，显示了杜赛克最青睐的和声策略之一：突然从主调通过主小调（即 A$^{\flat}$ 小调）而转到降六级大调（通过等音转换为 E 大调）。这一手法效果辉煌，富于修辞性，后来杜赛克及其追随者对该手法的大量运用使之几乎成为浪漫键盘音乐的一大支柱。

谱例 IV—9：杜赛克，《钢琴奏鸣曲》Op. 5, No. 3，第一乐章，第 45—54 小节



杜赛克的一首典型的晚期奏鸣曲，《F$^{\#}$ 小调奏鸣曲》Op. 61（C 211），是为纪念其赞助人路易 · 费迪南德亲王而作，后者在发生于萨尔费尔德［Saalfeld］的一场反对拿破仑的战斗中牺牲。这首两乐章奏鸣曲（ARM 5）于 1807 年由普莱耶尔在巴黎出版，标题为《为死去的普鲁士亲王路易 · 费迪南德殿下而作的悲歌》［*Élégie harmonique sur la mort de son altesse royale, le Prince Louis Ferdinand de Prusse, en forme de sonata pour le piano forte...*］。此曲散发着一种修辞性的悲恸之情，运用极端的力度、音区与和声张力来实现其表现意图。一段激动的慢板［Lento patetico］引子始于主持续音上一个自由速度（tempo rubato，在十八世纪的意义上）的低沉的二声部音型。在第 11 小节，这段音乐让位于对带伴奏的宣叙调的某种隐约的模仿，其中高音区的减七和弦惊叹与下方平静的旋律乐音交替出现。这个段落中的半音化和声消除了一切调性感觉，直到第 37 小节，音乐才找到返回主调

95

F♯小调的路径，为“宣叙调”之后的“咏叙调”（第 43 小节）做准备。这个新的旋律段落此时重建了引子的和声方向，并很快导向该乐章主体部分的开头。

呈示部标以 Tempo agitato［激动的速度］，始于一个单线条旋律，下方伴以一个局促不安的切分音型——这种键盘织体很容易让人想起海顿、莫扎特和克莱门蒂的小调性的“充满激情”［impassioned］的奏鸣曲。[12] 在不到十二个小节之后，音乐转向 G 小调，随后更为肯定地转到属调 C♯大调。这是这个乐章真正的第二调性，但杜赛克独具特色地通过仍旧处于呈示部之内的两次进一步的调性游移而将这一事实掩盖，即让音乐先后走向 D 大调（六级调）和 B 小调（下属调）[13]——这两次调性变化同时都伴随着新的主题材料。最终在第 96 小节，一个明确处于 C♯大调的引人注目的双手演奏的新音型向呈示部的结尾进发。整个乐章的大体布局可以勾勒如下：

	引子						呈示部						
小节 1	11		37	43		53	63	71	75	83	88	96	
x	*y*			*z*	‖	*a*			*b*	*c*		*d*	:‖
i	i	〰〰〰	i	i	‖:	i	（♭ii）	V	VI	iv	〰〰	V	‖

		发展部					再现部	
113	121	126	136	144	150	161	174	181
b	*c*		*d*	*c*		*a*	*c*	*d*
V/iii	iii	〰〰	♯vii	〰〰〰	（i）	i	i	i

这里可以看到浪漫键盘风格的几种持久特征。由于引入了陌生调性作为主要调性周围的装饰性调性，奏鸣曲类型的乐章传统的主属调关系被弱化。因而在呈示部中，降二级小调与主调相联系，而六级大调和四级小调则构成对属调的暂时偏离。但或许更富创意的是无处不在的减七和弦和半音变化所造成的大段真正难以确定调性的段落。此曲中，十九世纪职业键盘演奏大师的特殊技巧也随处可见：双手

12. 海顿《C 小调第二十钢琴奏鸣曲》Hob. XVI，第一乐章；莫扎特《A 小调钢琴奏鸣曲》K. 310，末乐章；克莱门蒂《钢琴奏鸣曲》Op. 7，No. 3，第一乐章。上面提到的杜赛克的这个乐章在音乐材料和音乐手法上与克莱门蒂的 Op. 50, No. 3（第一乐章）也有着令人着迷的相似之处，后者直到 1821 年才出版，但似乎在 1805 年就已经基本完成。

13. 这两个调性分别在第 75 小节和第 83 小节被引入。

的快速音型要求大跨度跳进和复杂的方向变换，而横跨多个八度的速度更快的琶音

96 和音阶则反映出新一代“公众性”钢琴家的偏好。这样一首乐曲的总体效果是夸张的，富于剧场性的表现力。它与贝多芬的英雄性中期风格和晚期言简意赅的内省的音乐语言都相去甚远——而且也比贝多芬的这两种风格更能够代表这个时代。

伦敦圈子里的一位更年轻的钢琴音乐作曲家是约翰 · 巴蒂斯特 · 克拉莫，来自一个音乐家庭，1774 年在他三岁时，举家从曼海姆移居伦敦。克拉莫曾短期师从克莱门蒂（似乎仅仅在 1783 年——两人之间长期的矛盾敌意可能早在这时便已开始），后又跟随日渐年迈的 C. F. 阿贝尔。大约在 1788 年，他进行了作为作曲家（出版其《钢琴奏鸣曲》，Op. 1）和音乐会演奏家的首次亮相。在随后的岁月里，他定期出现在英国和欧洲大陆的音乐会舞台上，并笔耕不辍地创作出一系列音乐作品，其中很大一部分为奏鸣曲（总共大约一百二十首），而且大多风格守旧。他的键盘练习曲得到了贝多芬的赞扬，而且其全部音乐作品中唯有这些练习曲如今仍在使用中。

从音乐的内在趣味和历史重要性的角度而言，更引人注意的是约翰 · 菲尔德的钢琴音乐，这位都柏林人于 1793 年来到伦敦，在克莱门蒂的指导下很早便成为获得认可的钢琴演奏大师，1803 年他随老师去往俄罗斯，在那里度过了其生命的大部分时间。在当时的相关记录中，他被描绘成一个有些笨拙、性情温和的年轻人[14]——后来又风流放荡，嗜酒成性，但菲尔德是一位几近具有传奇色彩的演奏家，其钢琴音乐的写作风格和演奏风格对下一代演奏大师们产生了决定性的影响：包括肖邦、李斯特、塔尔贝尔格等等。与伦敦那些比他年长的同时代人的作品相比，菲尔德的音乐首先引人注目的是他大幅度简化了奏鸣曲和类似奏鸣曲的作品的规模比例。他仅写有四首独奏键盘奏鸣曲，其中三首是出版于 1801 年的早期作品，题献给克莱门蒂。菲尔德键盘音乐的大部分是由带有新旧各种名称的较短的乐曲组成：其中既有在当时听来较为熟悉的回旋曲、变奏曲、波洛奈兹和练习曲；而

---

14. 路易 · 施波尔在其自传中生动地描绘了菲尔德初到圣彼得堡的几个月：“我依然记得这样一个面色苍白、发育过快的年轻人，我后来再未见过他。那时的菲尔德身形高大，他的衣服已经不再适合，当他在钢琴前坐下，将他修长的双臂伸向键盘时，他的袖子几乎被拉到了肘部，整个人看起来极具英国式的笨拙；然而，一旦他情深意切的演奏开始，人们便会忘记一切，洗耳恭听。” *Louis Spohr's Selbstbiographie*（Cassel and Göttingen: Georg H. Wigand, 1860），1, p. 43.

更为前卫的称谓则有“圆舞曲”“浪漫曲”和“田园曲”。但有一种类型成为菲尔德的专属领域：他的十五首钢琴夜曲似乎是最早的此类乐曲，并成为肖邦以及其他浪漫键盘作曲家的典范。菲尔德的夜曲通常会让右手呈现出一个抒情的、有时经过华丽装饰的旋律,同时用大跨度的琶音伴奏予以支撑。和声运动大多较为缓慢，悠长的主持续音维系着各种具体的音响。[15] 这使得作曲家可以通过大量使用踏板来营造特殊的“氛围性”效果——实际上，舒曼在 1835 年正是将菲尔德音乐的这一特征看作是这个爱尔兰人对浪漫音乐风格的标志性贡献。[16]

97

从莫扎特的时代到十九世纪中期，公众音乐会上的钢琴家最经常演奏的乐曲类型是钢琴协奏曲。这种协奏曲几乎总是三乐章作品，以独奏与乐队的对话为特点，融合了巴洛克协奏曲的全奏–独奏的互动与奏鸣曲的调性和主题元素，此类乐曲是公众钢琴音乐最典型的类别。但出版协奏曲始终是一项昂贵且有风险的买卖。每位钢琴家带着自己的作品而来——因而音乐会组织者便不再需要购买其他人的作品——而且带乐队伴奏的难度较高的作品在业余爱好者圈子里需求量从来都不大。[17] 因此，这一时期最重要的钢琴家所创作的大量协奏曲均已遗失——或是如克莱门蒂和杜赛克的作品那样，改编为销路更好的奏鸣曲而留存下来。

因此，菲尔德的全部七首协奏曲在其有生之年都能够以总谱形式出版，是非常幸运的（其中五首由莱比锡布赖特科普夫与黑特尔出版公司于 1815—1817 年出版）。这些作品显示出浪漫钢琴协奏曲的某些典型倾向：放弃了独奏与乐队之间精心打造的力量平衡（这是莫扎特和贝多芬协奏曲的突出成就），而突出独奏，乐队写作则相当原始，我们已在这一时期奏鸣曲中看到的拓展的和声和调性句法得到充分挖掘。例如，菲尔德在《E$^\flat$大调第三钢琴协奏曲》第一乐章中，为莫扎特式的乐队编制写了一段音响相当保守的和弦性质的引子。随后钢琴以一段洪亮高调的宣言进入，仿佛来自另一个世界，独奏钢琴的音乐后来变得越来越半音化，越来越具有装饰性，而这一切都是以一个主持续音为背景。随后，在通向属调（B$^\flat$

---

15. 克莱门蒂《奏鸣曲》Op. 2, No. 4 的开头，如谱例 IV–8 所示，鲜明地预示了菲尔德最具特色的键盘织体。有充分的理由认为菲尔德曾演奏和研习这首奏鸣曲。
16. *Neur Zeitschrift für Musik*, 2（1835）: 127.
17. 莱比锡《大众音乐杂志》的伦敦记者在 1805 年（7: 473）如是写道：“大型音乐作品，如总谱以及类似乐谱，在这里没有人印刷，因为这些乐谱只会滞留在货架上。”

大调）的途中突然绕到了降三级大调（G♭大调），此时钢琴再次开启了一个精心雕琢的抒情段落，如谱例 IV—10 所示。

这样的音乐，如果去掉分量很轻的乐队伴奏，听来就像是出自菲尔德的一首夜曲。它有着菲尔德最典型的钢琴独奏风格的全部标志性特征。圆润低沉的伴奏来自大跨度的琶音或宽广的“低音加和弦”的音型，还有踏板的大量使用（缓慢运动的低音促进了这种用法的实现）。上方的单线条旋律缀满装饰，尤其是无处不在的强拍上的倚音（谱例 IV—10 中钢琴部分的十五小节中有十一个小节是以这种倚音开始的），这在 1830 年代和 1840 年代的钢琴音乐中将成为一种陈词滥调的手法。像这样一个段落定会让现代听众想起肖邦，但实际上其突出特征将成为整整一代钢琴家兼作曲家共用的技术储备。

谱例 IV—10：菲尔德《第三钢琴协奏曲》，第一乐章，第 113—130 小节



贝多芬这一代的几乎所有重要的钢琴家（贝多芬本人除外）都曾在巴黎举行演出，也都曾在那里出版他们的作品。但其中很少有人生于法国，也很少有人在动荡的拿破仑时期或不稳定的复辟时期（1815—1830）在法国接受教育，或是在那里居住过一段较长的时间。当音乐史学家和批评家弗朗索瓦·费蒂斯在1830 年评价活跃于巴黎的音乐家时，他提到的钢琴家有卡尔克布雷纳、赫尔茨、齐默尔曼、沃茨［Woetz］、德·蒙热鲁尔夫人［Mme. de Mongeroult］和其他一些名不见经传的人物。[18] 这些人当中只有弗利德里希·卡尔克布雷纳和亨利·赫尔茨（1803—1888）具有国际地位，而两人原本都不是法国人。费蒂斯很可能还会在这份名单中加上备受敬仰的钢琴教师路易·亚当（1758—1848）[19] 和弗朗索瓦-阿德里安·布瓦尔迪约（1775—1834），后者以钢琴家兼作曲家的身份开始其职业生涯，后来主要是一名歌剧作曲家。但总体而言，在贝多芬的时代，巴黎更多是钢琴家和钢琴音乐的消费者而非生产者。

99

贝多芬自己所在的维也纳在十九世纪前几十年无疑比任何其他地方都产出了更为杰出的钢琴家兼作曲家。这些音乐家中的大多数人，与贝多芬本人一样，也是出生在其他地方，其中很多都生于波希米亚附近。我们已经认识过其中一位，多产的阿贝·约瑟夫·格利内克，他是年轻的贝多芬的竞争者。格利内克尤以用流行曲调写成的变奏曲著称——这些作品极其出名，以至于卡尔·马利亚·冯·韦伯备受触动，以此为主题写了一首不大友善的打油诗：

Kein Thema auf der Welt verschonte
Dein Genie,
Das simpelste allein-dich selbst-
Variirst du nie.

世界上任何一个主题
都逃不出你天才的手笔；

18. François Fétis, *Curiosités historiques de la musique*（Paris, 1830）, p. 146.
19. 亚当写了一部得到广泛使用的教学专著，《钢琴演奏新法》［*Méthode nouvelle pour le piano*］（巴黎，1802 年）。

但最简单的那个——你自己
——却从无变易。

无论格利内克的大部分变奏曲多么程式化、惯例性，其中有些还是引人注意地（若非全然令人愉悦地）预示了后来不止一代钢琴家所热衷的炫技音型。他以莫扎特《唐·乔万尼》中的"让我们携手同行"[Là ci darem la mano]为主题而写的变奏曲（谱例IV—11所示为其中第十变奏的开头）很可能是肖邦于1827年用同一主题所写的类似音乐的样板。

谱例IV—11：格利内克《"让我们携手同行"主题变奏曲》，第10变奏



车尔尼、莫谢莱斯、胡梅尔

贝多芬忠实的学生和朋友卡尔·车尔尼（1791—1857）生于维也纳的一个波希米亚家庭，几乎一生都在这个城市演奏、教学，并整理编订了大约一千个编号的作品，几乎全部为钢琴音乐。车尔尼最受钢琴家重视的是其数量惊人的键盘练习曲，最受学者珍视的则是其对贝多芬敏锐的观察和回忆，他总是被视为音乐教学者的典范，被看作是一位传播者——即便其笔下有一千部有编号的作品——而非创造者。作为作曲家，职业生涯比车尔尼更具国际性和影响力的是出生于波希米亚的钢琴家伊格纳兹·莫谢莱斯，他在维也纳接受过阿尔布雷希茨贝尔格和萨里埃利的指导，也是贝多芬的朋友。1820年他的演奏在巴黎引起轰动；次年他定居伦敦，经历多次音乐会巡演之后，与曾经的学生门德尔松以及舒曼共同创办了莱比锡音乐学院。与他那一代的许多作曲家一样，莫谢莱斯似乎也在两种创作倾向之间摇摆，一方面是空洞的沙龙风格作品，另一方面是艰辛的严肃艺术创作。

100

在其八首钢琴协奏曲和四首钢琴奏鸣曲中，莫谢莱斯显示出其更为严正、技术性更强——也更为保守——的一面。除了一些例外之作，如单乐章的 F$^{\#}$ 小调《忧伤奏鸣曲》[*Sonate melancholique*]（约 1822 年），莫谢莱斯在这些体裁中的创作反映出对中期贝多芬风格的持续依附，并添加一些更为顺应当下潮流的装饰。莫谢莱斯的命运在一定程度上与克拉莫和车尔尼有相似之处。他的大多数作品，无论是明显赶时髦的作品（例如他的《亚历山大变奏曲》[*Alexander Variations*]）还是创作动因更为严肃的作品，都很快销声匿迹，唯有其钢琴练习曲流传更为长久。[20]

比莫谢莱斯年长的一位同行——约翰·尼波默克·胡梅尔的职业生涯在国际性和多样性上比前者有过之而无不及。他生于普莱斯堡 [Pressburg]（如今的布拉迪斯拉发），但很早便来到维也纳，以至于能够师从莫扎特和海顿，以及在那里地位稳固的音乐教师阿尔布雷希茨贝尔格和萨里埃利。胡梅尔在音乐上的发展速度



一台贝森朵夫钢琴，1828 年维也纳制造。

20. 1838 年，舒曼称莫谢莱斯的《练习曲》Op. 95 具有“更为新近的”钢琴风格的“浪漫色彩”。*Neue Zeitschrift für Musik*, 8（1838）: 202.

惊人，在孩童时代就以其优雅、流畅的演奏风格令维也纳的听众着迷，并且早至1791年在伦敦也取得了同样的成就。后来，他一方面继续作为巡回表演的演奏大师并长期受雇于斯图加特和魏玛的宫廷，与此同时还不断创作出一系列作品：教堂音乐、几部歌剧、各种室内乐作品（最著名的是《七重奏》Op. 74）以及许多钢琴音乐。其钢琴音乐中有常见的回旋曲、变奏曲和幻想曲，包含大量惯例性的钢琴音型，尤其是让现代听众感到肤浅的那种流畅的经过句。胡梅尔的七首钢琴协奏曲虽然在一定程度上风格相似，但更具严肃性，尤其是《B小调第四钢琴协奏曲》（Op. 90）和《A♭大调第六钢琴协奏曲》（Op. 113）在和声和音型方面比同时期的一批此类作品更富创造性。

与那个时代的其他许多钢琴音乐作曲家一样，胡梅尔所写的独奏奏鸣曲数量相对较少——共有九首——但在其中注入了最多的精力。创作时间较早的（《C大调奏鸣曲》Op. 2, No.3、《E♭大调奏鸣曲》Op. 13和《C大调奏鸣曲》Op. 30）显示出年轻的胡梅尔追随莫扎特的明显痕迹，克莱门蒂式的对炫技性经过句的浓厚兴趣，以及偶尔出现的装饰性的半音化点缀（十九世纪前二十年中除贝多芬之外几乎每位键盘乐作曲家都对此着迷）。《F♯小调奏鸣曲》Op. 81（约1819年）则有些不同，其音型具有强烈的动力性，持续运用简洁的动机，或许会让我们想起贝多芬的《“热情”奏鸣曲》Op. 57（请见IV—12a）。但这部作品的其他特点则说明了胡梅尔在音乐会舞台和沙龙的行家里手中的中心地位。第一乐章从F♯小调转向最遥远的降五级调（C大调），随后又通过一段最常规性的不断重复的舞曲式段落缓解了之前的一切戏剧和情感张力（请见谱例IV—12b）。胡梅尔对这一乐章剩余部分的处理在很大程度上弥补了之前失去的艺术上的优势（常常是通过令人印象深刻的方式）。此曲很好地说明了这一时期公众音乐家在风格和意图上始终面临的矛盾：在大众中间获得成功与取得严肃的艺术成就，这两者经常被证明是不可兼得的。但就这一个案而言，后世的判断是明智的，胡梅尔的《F♯小调奏鸣曲》是一首有价值的作品，也是胡梅尔的少数几部留存于随后几代人保留曲目中的作品之一。[21]

---

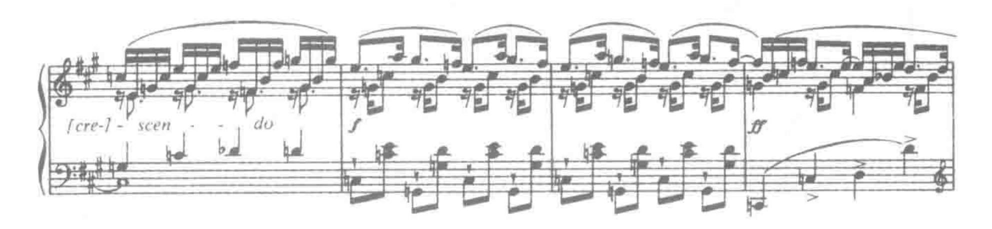
21. 根据舒曼的日记，当时年轻的舒曼练习得最多的两部作品就是胡梅尔的《A小调钢琴协奏曲》和《F♯小调钢琴奏鸣曲》。

谱例 IV—12：胡梅尔《钢琴奏鸣曲》Op. 81，第一乐章

a. 第 1—12 小节



b. 第 43—46 小节



钢琴家兼作曲家瓦茨拉夫·扬·托马谢克（1774—1850）被他著名的学生爱德华·汉斯立克描述为布拉格"音乐上的达赖喇嘛"。托马谢克的整个职业生涯都是在其本土城市布拉格度过的，从事作曲、教学，为贵宾提供助兴娱乐，并对他身边的音乐生活进行评论，包括对贝多芬晚期风格的一些负面言论。[22] 托马谢克被普遍视为音乐上的保守者，他的全部创作也都是在传统体裁领域：歌剧、教堂音乐、交响曲和奏鸣曲。但其最受关注的作品（无论是在他的时代还是在我们的时代）是大量带有有趣名称（"牧歌""酒神颂歌"和"狂想曲"）的小型钢琴

22. 托马谢克对自己时代音乐的大部分思考见于他的《回忆录》，1848—1850 年在布拉格问世（其中一些节选被翻译为英文，刊登于 *The Musical Quarterly*, 32［1946］: 244-264）。

曲。鉴于这些作品（或者可能是它们的名称）的影响力，托马谢克常被看作是浪漫“性格小曲”的一位创立者——性格小曲这种作品带有其自身特殊的个性和表达，而不是仅仅代表某种体裁。托马谢克所选择的曲名都是来自希腊古典时代的诗学术语。“牧歌”［eclogue］即一种田园诗，“酒神颂歌”［dithyramb］是赞美酒神巴克斯的诗歌，“狂想曲”［rhapsody］则是史诗中朗诵段落的名称-其中狂想曲是唯一一个被后世浪漫作曲家所采用的称谓。托马谢克的大多数性格小曲在风格和结构上较为守旧。几乎所有这些作品均为小步舞曲——三声中部的形式（两个二部曲式段落加第一段的重复），音乐也是简单的、自然音性质的。当托马谢克着手开始写作更具戏剧性和表现力的音乐时（例如《狂想曲》Op. 41，约 1913 年），他诉诸前一世纪中 C. P. E. 巴赫“情感风格”典型的分离性织体和对宣叙调的模仿。然而，在少数一些乐曲中，我们可以听到些许相对更符合当时潮流的钢琴写作风格。《牧歌》Op. 66, No. 6（约 1819 年）有着悠长的氛围性的主持续音和不断回响的琶音，这些手法此时正在成为与托马谢克同时代的更为年轻的作曲家的常用手段。

103

谱例 IV—13：托马谢克《牧歌》Op. 66, No. 6，第 1—4 小节



舒伯特的钢琴音乐

与贝多芬同时代的所有钢琴家兼作曲家中，如今被认为最伟大的还是维也纳人舒伯特。如果说有一种外在因素将舒伯特与我们在此提及的所有其他钢琴家区别开来，那就是，舒伯特不是一名进行公众演出的演奏大师，而其键盘音乐的类型和特质也反映出这一关键区别。以技术展示为目的的乐曲是每位演奏大师的曲目的必要组成部分，但此类乐曲在舒伯特的一生中基本上未能占据一席之地，他仅在朋友圈子里进行键盘演奏，充其量也只是为维也纳无处不在的舞会提供音乐。

他的键盘作品大致可归于两种范畴：一种是带有许多种不同名称的小规模乐曲，适合于家庭业余表演；另一种是多乐章的大型作品，其中大多数是奏鸣曲，舒伯特在这些作品中耐心地探索着其音乐艺术最精深的可能性。

舒伯特的很多为钢琴而写的“业余”音乐极其迷人。其中有连德勒舞曲和圆舞曲、进行曲、回旋曲以及变奏曲；有八首乐曲以引发联想的名称“即兴曲”出版；还有一组乐曲则作为《音乐瞬间》[*Momtents musicales*]（D. 780，约 1823 年）问世（曲名不符合语法规则）。[23] 在所有这些乐曲中，正如舒伯特的大多数器乐作品，我们可以听到维也纳流行音乐的痕迹：舞曲的节奏和主调合唱曲的忧郁的密集型和弦。《音乐瞬间》的第二首展现出典型的舒伯特式的钢琴织体，以及在主调和属调音响中注入降三级的痛苦的半音色彩（请见谱例 IV—14）。

104

谱例 IV—14：舒伯特《音乐瞬间》第二首，第 1—8 小节



舒伯特最晚和最杰出的作品中包括写于其生命最后几个月的三首长大的钢琴奏鸣曲，即 C 小调 D. 958、A 大调 D. 959 和 B♭ 大调 D. 960。其中最后一首是一部杰作，舒伯特在其中将其独一无二的旋律创造力，引人入胜的钢琴音响和音型，以及引人注目的调性关系发展到极致。全部四个乐章中也都可以听到舒伯特习惯性的对舞曲风格的暗示。但无论此曲多么鲜明地彰显了作曲家的个人印记，它都

---

23. 要知道出版商对此类音乐的命名有多么随意，只需看看这一曲集第三首乐曲的两个版本的曲名：《俄罗斯曲调》[*Air russe*] 和《一个游吟诗人的悲叹》[*Plaintes d'un troubadour*]。

是一首奏鸣曲，而奏鸣曲对于舒伯特而言有着特殊的意味：它承载着海顿、莫扎特，尤其是贝多芬的神圣不可侵犯的创作传统。在首尾两个乐章中，舒伯特艰难地致力于并不真正符合其风格本性的发展手法，但他在此曲中的处理极其成功。

105 《B♭大调奏鸣曲》第一乐章精彩地展现出舒伯特晚期音乐在传统要求与其特殊禀赋之间的调解。它始于一个最充分捕捉到浪漫钢琴音响特质的主题：八度与六度的叠加在整个织体中将主题的外形扩散开来，营造出具有特殊的温暖与回响的声音（请见谱例 IV—15）。[24] 这个宽广的乐章的总体形态则显示出舒伯特独有的对快板—奏鸣曲结构的扩展。在降六级调性（F♯小调）中的长时间逗留使之成为属调到来之前的另一从属调性——申克尔分析法会将之看作是属调的上方半音装饰。而这个♭VI—V 的长大的半音运动也反映在这一乐章的许多细节中，尤其是一个神秘地反复出现的“主导动机”——极低音区的 G♭—F 颤音，即谱例 IV—15 的结尾处。

谱例 IV—15：舒伯特《B♭大调奏鸣曲》D. 960，第一乐章，第 1—9 小节



这首奏鸣曲的末乐章中，出现了向刚去世不久的贝多芬致敬的具体的音乐姿

24. 之前对此类织体的处理可见于贝多芬《A♭大调奏鸣曲》Op. 26 开头高声部与次中声部的叠加，以及贝多芬《第四钢琴协奏曲》开头钢琴的陈述。

态。这个舞曲般的乐章的开头相当神秘，是一个长时间持续的八度 G 音，即主调 B♭大调的六级音。但这个 G 音后来被证明是 C 小调的属音，而 C 小调的陈述将真正主调的进入延迟到第 10 小节才出现，如谱例 IV—16a 所示。这一和声上的处理显然与贝多芬同一调性的《弦乐四重奏》Op. 130（完成于作曲家最后的疾患和死亡之前）末乐章的开头主题非常相似（请见谱例 IV—16b）。因此，舒伯特在其最后的大调作品中对这位年长的同时代作曲家的影响予以承认和肯定，而事实证明，这一影响成为十九世纪几乎每一位器乐音乐作曲家的沉重负担。但舒伯特借以向贝多芬致敬的这部作品恰恰是在贝多芬似乎已享有专属权的传统中充分确立了舒伯特自己的伟大性。 106

谱例 IV—16：

a. 舒伯特《钢琴奏鸣曲》D. 960，第四乐章，第 1—10 小节



b. 贝多芬《弦乐四重奏》Op. 130，第四乐章，第 1—10 小节



第五章
利德：舒伯特及其前辈

107　在推动浪漫主义全面成熟的各种错综复杂的观念和态度中，一条显著的线索是对“原始性”[the primitive] 的仰慕日益上升。在十八世纪晚期，原始主义以两种不同的面貌出现。有些作家显示出对任何看似未经驯服的、无规则的东西产生了新的偏好，例如十八世纪的英国花园设计，或是（在某些人看来）在莎士比亚的戏剧中。早在 1740 年，约瑟夫 · 沃顿 [Joseph Wharton] 就曾在其诗作《狂热者》[*The Enthusiast*] 中询问道：

What are the lays of artful Addison
Coldly correct, to Shakespeare's warbling wild?

艾迪生雕琢的诗文，冷静而准确
可与莎士比亚的婉转悠扬地鸣唱着的自然野性相比，这又算得了什么呢？

其他人则将简单性、质朴性和自发性看作是艺术和文学作品中最值得拥有的特质。因此，未经开化的农民（“高贵的野蛮人”）和儿童的感受力被让-雅克 · 卢梭及其英国的同时代人奉为艺术家的典范。“很可能存在很多既不能写也不能读的天才。”爱德华 · 扬 [Edward Young] 如是宣称。[1] 接触到人类的天性及其未被文明的腐蚀作用所玷污的产物，成为受教育阶层的一大追求。因此，大约从 1750 年

1. *Conjectures on Original Composition*, 1759.

开始，整个西欧都掀起了钟情于民间诗歌、民间艺术和民间音乐的热潮。

在英伦三岛，托马斯·珀西主教（Bishop Thomas Percy, 1729—1811）于1765年编辑了其广受欢迎的《英诗辑古》[*Reliques of Ancient English Poetry*]。更具影响力的是苏格兰人詹姆斯·麦克弗森[James MacPherson]的杰出作品，从1760年至1765年，他出版了一系列被假定是三世纪一位神秘的盖尔诗人莪相[Ossian]作品的译本。虽然莪相及其韵诗主要是麦克弗森自己想象的产物，但麦克弗森还是很快在英国和德意志被拥戴为一位新近被发现的"天赋英才"——是又一位荷马或莎士比亚。[2]在德意志，富有影响力的文人约翰·戈特弗里德·冯·赫尔德（Johann Gottfried von Herder, 1744—1803）受到珀西的《英诗辑古》和莪相诗歌的影响，开始系统性地收集他所认为的德意志民间诗歌——根据原始主义学说，民间诗歌是民众声音的未受玷污破坏的表达。许多这些诗歌在1788—1789年被集结为《平民之歌》[*Stimmen der Völker in Liedern*] 而出版问世。其他一些人写作明确基于民歌样板的韵诗（此类作品并无意于冒充欺骗）。其中最著名的是

108



安-路易·吉罗代·特里奥松[Anne-Louis Girodet-Trioson]作，《莪相接见拿破仑军队的军官们》[*Ossian Receiving Napoleonic Officers*]，1802年。

---

2. 塞缪尔·约翰逊很快向麦克弗森的"发现"发起挑战（*Journey to the Western Islands of Scotland*, 1775），麦克弗森则要求进行决斗，但这场决斗从未发生。

奥古斯特·戈特弗里德·布格尔（August Gottfried Bürger, 1748—1794）的作品，他致力于写作一种特殊的原始诗歌，即叙事诗［ballad］：一种经常由多段诗节构成的叙事形式，并显示出对超自然题材、有时是可怖题材的偏爱。

人们普遍认为，近代的民间诗歌或原始诗歌，与荷马的史诗一样，是应当用来唱诵的，德文词“利德”［Lied］指的是带有音乐或不带音乐的诗作。由于几乎无法找到被认为理应伴随民间诗歌或民间风格诗歌的旋律，因而作曲家们自己着手为之提供音乐。早在1736年，一部配以简单曲调的小型诗歌集在莱比锡问世，其标题却相当具有分量：《普莱瑟河上歌唱的缪斯》［*Die singende Muse an der Pleisse*］。这部诗歌集名义上的诗人、作曲家兼汇编者“斯伯隆提斯”［Sperontes］实际上是一位名叫约翰内斯·西基斯蒙德·绍尔策（Johannes Sigismund Scholze, 1705—1750）的人。在随后的岁月里，德意志各处都涌现出类似的诗歌集。这些诗歌集显然是为业余者而作，几乎完全是由诗节规整、朴实无华的诗歌组成，配以简单的分节音乐。音乐常常是印刷为两行五线谱，将诗歌文本放在两行之间，由此，这些歌曲可以由一个人边弹边唱，甚至是作为键盘独奏来表演。

柏林乐派

109 自十八世纪中期开始逐渐出现了一批具有完整规约的利德理论。利德创作和利德理论的主要中心是柏林，第一部具有影响力的利德专著也于1753年在柏林问世：克里斯蒂安·戈特利布·克劳泽［Chritsian Gottlieb Krause］的《论音乐诗学》［*Von der musikalischen Poesie*］。在这本著作中利德（或者时而被称为“颂歌”［ode］）的简单性和“可唱性”被提升到学说定规的层面。克劳泽认为，此类歌曲的主要突出特征之一是，音乐应当是分节性的：“在一首颂歌的每一个诗节，通常只写一条旋律。”[3]另一特征则是应当避免语词的重复和大量的花唱。几乎整整半个世纪之后，富有影响力的音乐理论家海因里希·克里斯托夫·科赫对利德进行了类似的界定：

---

3. C. G. Krause, *Von der musikalische Poesie*, p. 112.

多个诗节组成的抒情诗，意在被演唱，以一条旋律将全曲统一起来，该旋律在每一节重复一次，而且应当可以被任何有着一定灵活性的正常嗓音的人所胜任，而无论他是否接受过歌唱训练。[4]

利德公认的简单性和业余地位似乎令十八世纪大多数最主要的德意志作曲家与之保持距离——甚至克劳泽也承认，该体裁几乎无法再现“配以音乐的那种最高雅的诗歌”。[5]海顿和莫扎特都创作了一些这样的歌曲，但它们并未反映出作曲家的创作意图有多严肃，也未能构成利德保留曲目的重要组成部分。例如，莫扎特著名的《紫罗兰》[*Das Veilhen*]以歌德的诗作为词创作而成，是一次言不由衷却非常迷人的对平庸音乐的尝试，足以表明这位作曲家的创作导向与德语利德的中心实践是多么的相去甚远。十八世纪晚期的利德主要是由北德一些次要作曲家创作的。较为典型的是柏林的约翰·亚伯拉罕·彼得·舒尔茨（Johann Abraham Peter Schulz, 1747—1800），其有意写得朴实无华的多卷歌曲集《民间风格歌曲集》[*Lieder im Volkston*]于1782年至1790年问世。此类歌曲——无论是源自真正的民间曲调还是特意创作的民间风格歌曲——也在德意志本土的音乐戏剧（在德文中被称为“歌唱剧”[Singspiel]）中得到充分利用（这一现象在英国出现得更早）。[6]对这种“为中产阶级而作的歌剧”进行发展的中心人物，因而也成为利德传播的中心人物是约翰·亚当·希勒（Johann Adam Hiller, 1728—1804）及其学生克里斯蒂安·戈特洛布·内弗（Christian Gottlob Neefe, 1748—1798），后者大约自1780年起成为年轻的贝多芬的老师。 110

约翰·沃尔夫冈·冯·歌德（1749—1832），是在十八、十九世纪之交的几十年中登上德语文学至高地位的人物，大约自1770年起，即他在斯特拉斯堡结识赫尔德时，便显示出对利德的浓厚兴趣。从他写于1803年3月的《泪藉》[*Trost in Thränen*]中可以看到，他对这一体裁中关于“民间风格性质”的旧有规定多么

---

4. H. C. Koch, *Musikalisches Lexikon* （Frankfurt am Main, 1802）, p. 901.
5. Krause, p. 112.
6. 在英国，民谣剧[ballad opera]的音乐大多取自流行的叙事歌和歌曲。例如，《乞丐歌剧》[*Beggar's Opera*]中的曲调主要来源于托马斯·德菲[Thomas D'Urfey]的六卷本歌曲集《机智与欢乐》[*Wit and Mirth: or Pills to Purge Melancholy*]（1719—1720）。

重视。这首对话形式的小诗是直接仿照一首被认为是本真的民歌写成，后者第一次以配有音乐的形式出版是克里斯托弗·弗里德里希·尼古拉的《精致的小年历》[*Eyn feyner kleiner Almanach*]，写于 1777—1778 年（请见谱例 V—1）。歌德的这首诗——日后被包括舒伯特、勒韦、勃拉姆斯在内的大约三十五位作曲家谱曲——以如下诗句开头：

> Wie kommt's dass du so traurig bist,
> Da alles froh erscheint?
> Man sieht dir's in den Augen an,
> Gewiss, du hast geweint.

> 君伤从何来
> 万物本荣欣
> 只见眼眸处
> 分明泪痕新

歌德对德语利德的命运所产生的影响怎么强调都不过分。在他关于利德创作的著名主张中，他总是赞同"简单性"这一旧有原则：基本上不允许花唱、旋律装饰和语词重复，分节诗要求用分节音乐。他还曾表示过自己对诸多作曲家作品的喜好：约翰 · 弗里德里希 · 雷查尔特（Johann Friedrich Reichardt, 1752—1814）和卡尔 · 弗里德里希 · 策尔特（1758—1832）赢得了他的赞赏，是他的"音乐指导"；他批评贝多芬和施波尔，并且基本上完全忽视舒伯特。

谱例 V—1：《从何来》[*Wie kommt's*]，第 1—8 小节



雷查尔特和策尔特都是北德乐派的作曲家和音乐理论家中的主要成员。雷查



C. F. 策尔特的歌曲《忧伤的幸福》[*Wonne der Wehmuth*] 手稿

尔特是一位极为多产的音乐旅行笔记作家，也是一位笔调温和的音乐批评家和期刊编辑，创作有多部歌唱剧和一千多首利德。自 1780 年起，他出版了大量用歌德诗歌谱写的利德，包括四卷的歌曲集《歌德的利德、颂歌、叙事歌和浪漫曲》[*Goethes Lider, Oden, Balladen und Romanzen*]（1809）。雷查尔特的利德在音乐上不是特别有追求，一首颇具代表性的作品是他为歌德的《流浪者之夜歌之一》[*Wandrers Nachtlied I*] [7]所写的利德（请见谱例 V—2）。音乐几乎是音节式的（即人声声部中，一个乐音对应一个音节），在 3/4 拍的每个小节的开头，每个扬抑格音步的重音为二分音符的时值。键盘声部主要是简单的主调三声部写作，唯独和声有些不俗。经过性半音短暂地在第 4 小节构成了下属的副属功能，在第 7 小节构成属的副属功能。

111

7. 如此命名是为了区别于歌德更为著名的《流浪者之夜歌之二》[*Wandrers Nachtlied* II]，以"群动息山头" [Über allen Gipfeln] 开头。《流浪者之夜歌之一》写于 1776 年，次年，菲利普·克里斯托弗·凯泽 [Philipp Christoph Kayser] 首次为之谱曲。在美国，这首诗是通过朗费罗 [Longfellow] 的译本而为人所熟知，后者将其译作一首新教赞美诗："你从天而降" [Thou that from the heavens art]。雷查尔特至少有一首以歌德诗作为词的利德在音乐上具有一定的影响，值得一提，即《无休止的爱》[*Rastlose Liebe*]。

谱例 V—2：雷查尔特，《流浪者之夜歌之一》，第 1—8 小节



策尔特，歌德的挚友，菲利克斯·门德尔松的老师，长期作为柏林音乐生活的领军人物。自 1800 年起他成为著名的歌唱学会［Singakademie］的指导——这个音乐定期组织上演重要作品，包括 1829 年由年轻的门德尔松指挥演出的巴赫《马太受难曲》。策尔特写有约两百首利德，其中许多也是以歌德的诗作为词。策尔特的利德音乐经常比雷查尔特的略为大胆一点，也常常允许钢琴声部有更强的独立性，我们在其《流浪者之夜歌之一》中就可以看到（谱例 V—3）。不像雷查尔特同名歌曲中反复出现的单调的抑扬格节拍，策尔特根据文本语言写出了灵活的节奏，与钢琴声部稀疏的和弦一道，初听具有宣叙调的特点。他在“Schmerzen”（痛苦）一词上略加表现性的花唱，在第 7—8 小节的人声与钢琴之间引入某种反向运动的简单模仿。

112

谱例 V—3：策尔特《流浪者之夜歌之一》，第 1—10 小节



所谓的柏林利德乐派由两位更为年轻的作曲家承袭和延续下来，即路德维希·贝尔格尔（1777—1839）和伯恩哈德·克莱恩（1793—1832）。贝尔格尔是门德尔松的另一位老师，一度师从克莱门蒂，他是一位杰出的钢琴家，同时也以创作键盘音乐和大约一百六十首利德而出名。在其利德作品中，有一部歌曲集名为《美丽的磨坊女》[*Gesänge aus einem gesellschaftlichen Liderspiele, Die schöne Müllerin*]，[8]1818年出版于柏林。这一系列歌曲以威廉·缪勒 [Wilhelm Müller] 及其他人的文本为词，构成了一部结构松散的戏剧性叙事，意在用于家庭表演；这部作品有可能是后来舒伯特的利德套曲《美丽的磨坊女》的一个样板。贝尔格尔这部作品中的大多数歌曲全然朴实无华，并且始终为分节歌形式。然而在最后一首中，他进行了一些不同的尝试。当水车的细流向抑郁消沉的女主人公（此时已溺入水中）唱出抚慰之歌时，歌词是以单音吟诵出来的，与此同时，钢琴则在一个主持续音的背景上奏出戏剧性的琶音（请见谱例V—4）；这里的音乐显示出某种在当时的叙事歌中更为常见的剧场性。 113

谱例V—4：贝尔格尔《美丽的磨坊女：小溪之歌》[*Die schöne Müllerin: Des Baches Lied*]，第1—4小节



克莱恩的利德几乎没有偏离柏林乐派突出简单性的传统。从他写于1826年的《现代希腊民歌》[*Neugriechische Volkslieder*] 中可以看到他多么善于表达通俗的 114

8. 全名为“来自一部讨人喜欢的利德-戏剧《美丽的磨坊女》的歌曲”。

情绪。一切与希腊有关的东西在德意志都引发了巨大的兴趣，因为它们带有古代经典意味，而如果是希腊民歌，那就更好了。此外，这部歌曲集中的歌词内容（由威廉·缪勒翻译）与希腊人摆脱土耳其人的统治、争取自由的斗争相关，这又在其中增添了时下风行的对异域风情的偏爱——任何带有土耳其风格的东西都具有异域风情——和对民族解放的诉求。克莱恩为这些诗歌所写的音乐由朴素方整、偶尔带有调式色彩的旋律和极其单薄的钢琴伴奏构成（请见谱例 V—5）。[9]

谱例 V—5：克莱恩《现代希腊民歌 I：吉甫塔基斯》[*Gyphtakis*]，第 1—8 小节



南德与维也纳

在德意志南部，远离柏林乐派有些刻板的影响，利德更富多样性。约翰·鲁道夫·楚姆施泰格（1760—1802），斯图加特宫廷乐长，在十八、十九世纪之交出版了七卷利德和叙事歌曲，后者成为该体裁的典范。他将当时大部分最广为人

9. 这个谱例中的文本可以翻译为："绿地渴望水的滋养，群山渴求雪的润泽，食雀鹰需要小鸟来充饥，而土耳其人——则要索取人头。"

知的叙事诗都谱写成了叙事歌：例如，歌德的《科尔玛》[*Colma*]、席勒的《骑士托根堡》[*Ritter Toggenburg*] 以及布格尔的《莱奥诺拉》[*Leonore*]。《莱奥诺拉》（由沃尔特 · 司各特爵士翻译为《威廉与海伦》[*William and Helen*]）是一首篇幅很长的叙事诗，其中很多部分接近打油诗，内容是关于一个女孩等待她的未婚夫从战场归来。后者在战争中牺牲，最终其魂灵出现在女孩面前，与她共赴婚床——坟墓。楚姆施泰格为这个故事写了九百五十个小节的风格不断变换的音乐：宣叙调、简单的歌曲、咏叙调以及戏剧性的钢琴间奏。这种通谱歌曲成为叙事歌曲保留曲目的常规。 115

歌德的《科尔玛》是他那部催人泪下、家喻户晓的小说《少年维特之烦恼》[*Die Leiden des jungen Werthers*] 中间插的一段诗文。维特是常见的浪漫主义主人公典型，他细腻的情感被无情的世界残酷地伤害，他也是一位热切的莪相仰慕者——以至于高呼："在我心中，荷马已被莪相所取代。"靠近小说的结尾，"他眼里饱 116



油画《莱奥诺拉》，阿瑞 · 谢弗 [Ary Scheffer] 作，约 1830 年。

含泪水”，他朗读着自己翻译的莪相的一段诗文，在这首诗中，女主人公科尔玛发现自己在深夜被遗弃于荒凉的山顶。楚姆施泰格将这段诗文谱写为一首叙事歌曲，这也是一首结构绵延长大的作品，有宣叙调（包括带伴奏的宣叙调和清宣叙调）、旋律性较强的歌曲以及戏剧性的音乐效果。钢琴声部常常用于戏剧性的描绘再现，如谱例 V—6 所示。[10] 此处，右手的震音音型模仿风的呼啸，迅猛的下行音阶则表现了瀑布。这种手法是严格意义上的“音乐情节剧式的”[melodramatic]。这些手法很像音乐情节剧的手段，音乐情节剧是一种带有说白和描绘性音乐伴奏的流行娱乐形式，创作此类作品的作曲家如格奥尔格·本达（1722—1795）和楚姆施泰格自己。

谱例 V—6：楚姆施泰格《科尔玛》，第 1—13 小节



10. 这个谱例中的文本内容是科尔玛所说的话：“狂风在山巅中呼啸而过；水流于岩石间直泻而下。”



在十八世纪的最后几十年中，利德在维也纳及其周边地区也得到蓬勃发展。例如在约瑟夫·安东·斯特凡（1726—1797）和利奥波德·科泽鲁赫（1747—1818）的作品中，源自戏剧性音乐（即来自歌剧、康塔塔和音乐情节剧）的特征也比在北德显著得多。贝多芬的五十多首带钢琴伴奏的德语歌曲反映出他所继承的各种歌曲写作传统。有时来自歌剧的样板似乎近在手边，例如他早期用布格尔的《失恋者的悲叹》[*Seufzer eines Ungeliebten*]而写的作品，由宣叙调和咏叙调两个段落构成。与之迥然相异的是平淡的《精神颂歌与利德》[*Geistliche Oden und Lieder*] Op. 48（1803），以盖勒特[Gellert]的诗文为词。此曲与《"英雄"交响曲》写于同年，在这首歌曲中，贝多芬采用了任何北德理论家都会赞同的写法，用简单的主调伴奏配合方整的旋律。

贝多芬在利德创作方面最著名的作品是《致远方的爱人》[*An die ferne Gliebte*]（1816），这部作品常被描述为第一部利德声乐套曲。此作实际上比后来几乎一切同体裁作品都展现出更强的聚合性。作为歌词文本的六首诗出自一位名为阿洛伊斯·亚特列斯[Alois Jeitteles]的作者，始终表达了同一主题，即主人公对其远方爱人的渴望（云朵、溪流、清风都可以去到她身边，他却不能；燕子可以双双幸福地共筑新巢，他却还是孤身一人）。此外，与楚姆施泰格和其他作曲家长篇叙事歌曲的不同段落之间一样，这部套曲中的所有歌曲也是由转调的钢琴间奏连接起来。在最后一首诗的最后一节，贝多芬回到了第一首的音乐，此时是在原调上予以加工。然而，更为显著的统一全作的手段是他在各首诗的每一节持续运用一种旧有的手法，即分节性变奏。在大部分情况下，每一节与下一节之间的变化仅仅在于钢琴音型，但有时调性和调式也会改变。第二首歌曲的第二诗节中，旋律由钢琴担任，而人声则以单音（属音）将文本朗诵出来——同样是借鉴了叙事歌曲传统。无论《致远方的爱人》有怎样的巧妙手笔，以贝多芬的标准而言，

117

其音乐都是比较原始简单的。作为一位利德作曲家，他从未企及自己在器乐音乐领域所达到的高度，但《致远方的爱人》在浪漫主义者的评价中具有很高的地位，并为声乐套曲的发展提供了一部非常重要的先例。

舒伯特

弗朗茨·舒伯特所继承的利德创作传统与贝多芬的完全一样，但在其六百多首利德中，他对这一体裁的潜能进行了前所未有的挖掘和拓展。舒伯特最早的一些利德是用当时的戏剧性叙事风格所进行的尝试和练笔。有几首是明确效仿楚姆施泰格的具体的叙事歌曲：其最早的歌曲《哈加的悲歌》[*Hagers Klage*]（D. 5, 1811）、《期待》[*Die Erwartung*]（D. 159, 1815）和《骑士托根堡》[*Ritter Toggenburg*]（D. 397, 1816）都是基于楚姆施泰格的同名同词叙事歌曲。在其他一些作品中，即便看不出具体模仿的样板，舒伯特也显示出其早年对盛行的叙事歌曲风格的依附，例如以席勒诗文为词的《潜水者》[*Der Taucher*]（有两个版本，D. 77 和 D. 111，1813—1814）。这是一首调性（从宣叙调到咏叙调）和织体（各种描绘性键盘音型）不断变换的长大作品。

在 1814 年和 1815 年，处于青少年时期的舒伯特创作了其最早的两部日后得到同时代人和后世广泛景仰的利德作品，均以歌德的诗为文本：《纺车旁的格丽卿》[*Gretchen am Spinnrade*]（D. 118）和《魔王》[*Der Erlkönig*]（D. 328）。[11]（这两首作品的谱例请见 ARM 6a 和 6b。）《纺车旁的格丽卿》的文本是歌德的戏剧巨著《浮士德》第一部分的一段由十段诗节组成的诗文，讲述的是女仆格丽卿一边转动纺车，一边唱出自己对浮士德的迷恋。舒伯特为此作谱写的歌曲在很大程度上忽视了原诗的分节性布局，而是采用三部性结构，每一部分的高潮都比前一部分更为强烈。原诗本身暗示着这样一种组织安排：三个部分（分别以第一、第四和第八诗节开始）均始于全诗的开头诗句“我已失去安宁，我的心中苦闷”[Meine Ruh’ ist hin, / Mein Herz ist schwer]，舒伯特在其音乐的三个部分的开头也用了相

11. 这两首歌曲于 1821 年在维也纳出版，作为 Op. 1 和 Op. 2。

同的音乐（分别为第 1、第 31 和第 73 小节）。不同于原诗的是结尾处最后一次陈述了这段诗文及其音乐，这是舒伯特所添加的。叙事歌曲中常见的拟声描绘在此得到了一贯的运用。纺车转动的声音（左手的音型暗示着纺车的脚踏板）贯穿于全曲的钢琴声部，唯一的例外是第二部分的高潮处，格丽卿情绪激动，不能自已，以至于忘记了转动纺车。这首歌曲能够立即给人留下深刻印象的是其和声风格的复杂性，超出了人们对于利德体裁的惯常期待。三个主要部分都是以主调 D 小调开始，随后几乎全部是以二度和三度关系进行转调，经历了异乎寻常的丰富的调性变换，而这些调性听来也符合主人公的心理进程。在第二部分，格丽卿想起浮士德的迷人魅力（“他的步伐多么豪迈，他的气质多么多么高贵”［Sein hoher Gang, sein’ ed’ le Gestalt］）时，音乐伴以 A 小调到 F 大调的神奇转变，仅仅是通过直接放置这个新调性的主和弦。在最后一部分，格丽卿不断蓄积攀升的情感涌动则是由级进上行模进予以强调，从 $E^{\flat}$ 大调到 F 大调、G 小调，最后到 A 小调。甚至在较为微观的层面上，舒伯特独特的和声手法也有直观的体现，前两个诗 118



舒伯特的著名歌曲《野玫瑰》的手稿

句——在全曲中出现过四次——从 D 小调转到 C 大调，其和声句法结构的勾勒不仅仅是通过这两个调的主持续音。

舒伯特以歌德诗作为词的另一首著名歌曲《魔王》[*Erlkönig*]，其文本也出自一部戏剧作品，即歌唱剧《渔妇》[*Die Fischerin*]，1782 年在魏玛宫廷上演。在这场歌唱剧演出中，配合该叙事诗的音乐乏善可陈，由担任格丽卿一角的女演员，科罗娜 · 施略特 [Corona Schröter] 所提供。在随后的数年中，有许多作曲家为此诗谱曲：雷查尔特、策尔特、托马谢克，甚至是贝多芬（其创作仅停留于草稿）。舒伯特此曲留给我们四个版本，其中最后一版一直被当作标准版本（ARM 6b）。叙事歌曲的许多常见特征都体现在这一诗歌文本中：父亲与儿子在黑夜的疾风中穿行，直到儿子被一个邪恶的超自然力量——魔王——夺去生命。[12] 此诗具有真正的戏剧性，因其以四个角色直接讲话的形式呈现：叙述者、父亲、儿子和魔王。此诗比许多叙事诗要短，有八段诗节，每节四行，其格律为典型的抑扬格和抑抑扬格的自由混合，几乎全部为每行四个重音，以下为第一节：

119

Wĕr réitĕt sŏ spắt dur̆ch Nácht un̆d Wínd?
Es̆ íst dĕr Vátĕr mĭt séinĕm Kínd;
Ĕr hát dĕn Knábĕn wóhl ĭn dĕm Árm,
Ĕr fásst ĭhn síchĕr, ĕr hắlt ĭhn wárm.

是谁在深夜策马飞驰于疾风中？
是那位父亲携着他的孩童；
他将男孩抱在怀中，
紧紧搂着，怕他受冻。

舒伯特用 4/4 拍配合诗歌的格律（6/8 拍应该更常见）。重音音节有规律地落在每小节的第一拍（重拍）上；对于语速更快的魔王的歌词，重音音节落在第二

12. “Erlkönig”（字面意思为“桤木之王”[Alder king]）一词的使用发生了一些混淆。歌德的这个角色及其名称显然借自赫尔德的诗作《Erlkönig》，但赫尔德的这个名字是丹麦语“Ellerkang”的误译，后者意为“精灵之王”，在德语中应为“Elvenkönig”。

重拍，即第三拍上。虽然此诗始终是分节性的，但同时有另一种组织结构附加其上，即角色之间的戏剧性对话；如下所示：

I（第 15 小节）

叙述者　　g–$B^{\flat}$–g

II（第 36 小节）

父亲　　g–C

儿子　　c（–$b^{\flat}$）

父亲　　$B^{\flat}$

III（第 56 小节）

魔王　　$B^{\flat}$

IV（第 70 小节）

儿子　　g（–b）

父亲　　b–G

V（第 83 小节）

魔王　　C

VI（第 94 小节）

儿子　　a（–$c^{\sharp}$）

父亲　　$c^{\sharp}$– d

VII（第 113 小节）

魔王　　$E^{\flat}$–d

儿子　　$b^{\flat}$–g

VIII（第 129 小节）

叙述者　　g（–$A^{\flat}$）g

引导舒伯特为此诗谱曲的因素主要是以上这种戏剧性组织，而不是简单的诗节安排。 120

这首歌曲整体或可被称为通谱体，即没有任何段落严格重复。但旋律和调性上错综复杂的协调一致有力地强化了其戏剧布局。例如，父亲和儿子两个角色的对话在第 II、IV 和 VI 节，通过高低人声音区的持续运用来区分两个人物。人物之间的关系也通过调性上的一致和关联而得到微妙的凸显：儿子对魔王的劝诱（或仅仅是魔王的在场）予以回应时，调性是模糊的；父亲每一次安慰儿子时，都承接儿子的调性句法，并解决了之前音乐的暧昧性。舒伯特还通过赋予每个角色的

旋律材料以特定性质来对角色进行塑造。魔王的曲调是引诱性的，听来很熟悉，节奏和调性也极其规整有序——直到最后他卸下伪装（第 116 小节），唱道“你若是不肯，我就要动用武力”[und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt]。此时，调中心从 E$^{\flat}$ 大调急转为 D 小调，魔王音乐原本具有的民间风格、并无恶意的性质也骤然消失，效果非常显著。儿子的连续三次乞求（第 IV、VI 和 VII）的部分，最接近音乐素材的严格重复。儿子三次喊出“父亲，父亲”[Mein Vater, mein Vater]，使用了相同的动机，以尖锐的半音化不协和音响开始，[13] 但这一呼喊每次出现的调性都比前一次有所攀升，由此生动地表现出情境的愈加紧迫。

在这首歌曲中，人声似乎是直入本题；当人声进入时，戏剧已经在非同寻常的键盘声部展开。到 1815 年时，描绘性的钢琴伴奏对于经常聆听叙事歌曲的听众而言已经极为熟悉。但这里的伴奏与众不同，右手不断重复的八度三连音，表现策马飞驰，演奏难度极大，从而在事实上使得此曲被排除在业余音乐表演的惯常曲目之外。[14] 这一炫技性音型几乎贯穿歌曲始终，迥异于大多数叙事歌曲的局部描绘效果。该音型在某些部位的消失更强化了戏剧张力：当魔王在第 III 和第 V 节说话时，伴奏柔化为一种轻快而富有节奏感的音型，一度使人忘却父子在夜风中狂奔和孩子生命受到威胁的事实。随后，当魔王在第 VII 节卸下伴装温和的面具时，这两种伴奏混合在一起，魔王的意图此时无疑是险恶的，孩子所遭受的威胁及其命运也是真实的。

121

常有人说舒伯特在诗歌文本的选择上不是特别具有鉴别性。的确，他的利德中有相当一部分作品的文本出自三流诗人之手，或仅仅是由他的一些爱好写诗的朋友写下的：例如约翰·塞恩 [Johann Senn]、约瑟夫·凯纳 [Joseph Kenner] 和弗朗茨·冯·朔贝尔 [Franz von Schober]。但他最经常选择的诗歌文本，都是当时最杰出的诗人的作品，尤其是歌德（大约六十五部）和席勒（大约四十部）。舒伯特也是最早关注海因里希·海涅作品的作曲家之一，舒伯特的歌曲集《天鹅

---

13. 这里的不协和音响来自上方半音与它所要解决到的主要乐音同时发声。第 71—72 小节的和声可如下所示：。
g: V^6_5

14. 此曲四个版本中的第三版保存于舒伯特自己的手稿，其中此处的伴奏没有用三连音，而是八分音符。

之歌》[*Schwanengesang*](1828)中有六首作品采用了海涅《诗歌集》[*Buch der Lieder*](1827)中的诗作。舒伯特无法抗拒的一部文学作品是歌德伟大的小说《威廉·迈斯特的学习时代》[*Wilhelm Meisters Lehrjahre*]。这部小说与《浮士德》和《维特》一样，都包含有多首诗作，在这里是由迷娘[Mignon]、竖琴老人和费琳娜[Philine]等角色所唱。这部小说第一段中收录了雷查尔特为九首诗作谱写的音乐，舒伯特曾为这九首中的八首谱曲（唯一的例外是费琳娜的歌曲）；其中有些他不止一次谱曲，迷娘的《只有知道渴望的人》[*Nur wer die Sehnsucht kennt*]则写过七次。

舒伯特在诗歌趣味上非同寻常的包容性引发了诸多讨论——关于利德中诗歌价值与音乐价值真正融合的本质。当所选的诗作格外杰出或格外拙劣时，这一问题似乎尤为尖锐。前一种情况，我们可以以歌德的《流浪者之夜歌之二》[*Wandrers Nachtlied* II](1780)为例，此诗或许是德文语境中最受赞誉的作品：

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

微风收木末
群动息山头
鸟眠静不躁
我亦欲归休*

优雅的语言，巧妙的跨行连续，以及声音与意义的协调一致（例如，“Ruh”一词

* 译者注：此译文采用钱锺书译本。

悠长、低沉的声音要求在这里有所停顿，以表现“群动息山头”的“息”）——所有这些都显示出一种高深复杂的境界，与当时盛行的“民间风味”相去甚远。此外，表象之下还潜藏着深刻的意味，这里所暗示的自然所赋有的无处不在的宁静成为一种象征，不仅意味着诗中的观察者即将休息，也代表着他最终将在死亡中安息。但这首诗极其微妙的措辞和内涵，以及格律上的不规则性和简短性，给作曲家带来了严峻的问题。

122 舒伯特是十九世纪中一百多位挑战这首诗的作曲家之一（ARM 6c）。他为此诗所写的歌曲（约 1823 年），虽然有些诗句有所重复，并且还有三小节的钢琴引子和后奏，总共却仅仅十四小节之长。原因之一在于舒伯特对歌德的不规则诗歌格律显示出相当程度的尊重和忠实，为之谱写了几近音节式的音乐。他几乎完全一以贯之地将重读音节置于 4/4 拍的重拍上，其结果（尤其是前六个小节）是以宣叙调般的不规则节奏将文本诵唱出来。随后，出现了明确的节奏模式，在“Über al［-len］”处第一次听到的附点音型成为用在“warte nur”以及（不那么合适的）“Walde”和“balde”处的一个持续出现的动机。舒伯特对节奏运用的敏感性也可以见于第一小节音乐在靠近“Ruh”一词时节奏的“缓和”，以及从第 9 小节开始，重复的“warte nur”使得伴奏中富于节奏性的运动适时地中止。

首先在钢琴声部听到的是一种非常熟悉的音乐风格：重复的密集型主和弦进行到加以强调的下属音响，暗示着德意志男声合唱［*Männerchor*］风格。但当人声在主音 B$^{\flat}$ 而非意料中的 D 音（即钢琴引子的旋律中心）进入时，显然舒伯特对这首歌曲有特别的用意。“Gipfeln”［山头］一词上令人惊讶同时也让人满足的不协和音响（主持续音背景上的属）以及人声与钢琴（次中音区）之间的些许反向进行，完全将一个凡常的乐思转变为非凡的妙笔。随处可见的主调音响营造出一种静态的效果，非常符合此诗的情绪；“Gipfeln”一词被单独凸显出来，同时又不会侵扰总体的氛围。在这首歌曲的随后部分，舒伯特沉迷于运用各种描绘性的手段——这些手段对于以后的几代作曲家而言司空见惯，但在 1823 年还并不陈旧——以强化音乐与文本之间的协调一致。从第 9 小节开始，伴奏中运动着的音型，尤其是当这些音型中包含有空五度时，暗示了狩猎的号角，让人联想到户外的森林场景。从此处直至歌曲的结尾，当“歌唱协会”［*Singverein*］风格再次出现时，情绪氛围是全然的舒心与安宁：对于舒伯特而言，歌德诗作中的“Ruh”的意义

就是其字面意思。

舒伯特的另一首利德与《群动息山头》迥然相异，采用了类型全然不同的诗歌文本，即《水上吟》[*Auf dem Wasser zu singen*]（D. 774, 1823）。此诗的作者是诗人弗里德里希 · 利奥波德（Friedrich Leopold, 1750—1819），即斯托贝尔格伯爵 [Graf zu Stolberg]；此诗是首清脆的打油诗，由三段诗节组成，格律为极其规则的扬抑抑格四音步。以下为第一段诗节：

123

Mitten im Schimmer der spiegelnden Wellen
Gleitet, wie Schwäne der wankende Kahn ;
Ach, auf der Freude sanftschimmernden Wellen
Gleitet die Seele dahin wie der Kahn ;
Denn von dem Himmel herab auf die Wellen
Tanzet das Abendroth rund um den Kahn

在波光粼粼的水上，
小船像天鹅一样游弋，
激起欢乐的涟漪。
我的灵魂也像小船一样荡漾，
天空中的落日，
翩翩起舞在船边的波光里。

在全部三段诗节中，语词的重复取代了韵脚——这是一种相当新颖的手法——而诗句内部要素的重复也很多见：例如第一节中的“gleitet”和“Schimmer”。

舒伯特为此诗谱写了没有变化的分节歌（请见 ARM 6d）。歌曲中，第三、第四和第六诗行在首次陈述之后紧接着重述，强化了原诗的重复性。因此，原诗第一节“Kahn”[小船] 一词到出现第三遍时已经考验了我们的耐心，而舒伯特的歌曲则让我们听了五遍；同样的情况当然也出现在其他诗节的重复语词上（与“Kahn”对应的是“Schein”[阳光] 和“Zeit”[时间]）。我们可能会认为，所有这些重复会让人无法忍受，但这首歌曲却令人愉悦，显然写得非常成功，其中的重复似乎

也并未产生负面后果。因为此曲不同于《群动息山头》，文本在很大程度上融入音乐中，以至于听者几乎意识不到诗文中的不妥。与《群动息山头》相比，舒伯特处理这首利德采用了多么相异的手法，通过开头的几小节便可见一斑。钢琴声部奏出一个下行的“瀑布”音型，其十六分音符运动从第一个音贯通至最后一个音（第8小节引子结尾处除外）。与我们在舒伯特利德作品中已经看到的其他连续性伴奏音型一样，这一音型与文本有明显的联系，表现了第一节中水面的波光。各节之间的钢琴间奏中，这一音型的形态有了微妙的变化，或许是为了表示第一节最后一句中的“起舞”。人声声部的节奏几乎与伴奏一样均质。其中有三个节奏动机，全部出现在前两小节里：“Mitten im”上的附点音型、“Schimmer der”上均匀的八分音符，以及借自钢琴声部的“水波”音乐。对这种均质性的唯一的（也是非凡的）偏离是每节最后一行重复时长久持续的属音（例如第26—27小节）。音乐的迷人之处在很大程度上在于声乐线条的这些节奏音型与钢琴声部的连续运动之间的对比，只要人声与钢琴都出现“水波”音型，两者便以和谐的平行三度运动，彼此暂时和解。

124

这首歌曲的和声布局显示出另一种一致性和均质性。全曲中对主调A♭小调的偏离仅仅出现在短暂的瞬间，但效果出色。在第13小节，音乐从属调音响转至中音调（C♭大调）及其属调，这是典型的舒伯特手法。而这后来又被证明是直接回到A♭小调的终止式的组成部分，这里的和声运动可简化如下：



舒伯特似乎对自己所写的这个终止式音型非常满意，于是在第17—20小节加以重复，伴随着诗文第三和第四行的重复。随后在第21—24小节，再一次出现伴装的调性偏离，走向下属调，但这一运动很快也被纳入回到主调的进行轨迹中。或许，舒伯特在此曲中最令人愉悦的和声手法是在每节结尾转向大调式（第一次是在第27小节）；此处C♮的非凡效果在很大程度上是由于第13—16小节和第17—20小节的终止式中有力地强调了C♭音。

通过《水上吟》，舒伯特表明，有可能用一首并不出色的诗写出最令人满意的歌曲。但诗文本身并未被忽视：其格律上的规则性在人声声部被充分地保留下来，其主要的意象内涵也催生了舒伯特音乐中的主要音型。对全诗的语词和意义的总体印象无疑得到很好的传达。但音乐的价值等级要远远高于文本，音乐的持续运动也吸引了听众的大部分注意力。这首歌曲的音乐，与舒伯特的许多其他音乐一样，回响着舞曲的熟悉声音——尤其是左手的伴奏音型；但直泻而下的瀑布音型——经历着各种精细的和声变换——以及人声与伴奏之间复杂的节奏关系又使音乐听来与众不同。

舒伯特在一切体裁里最杰出的成就中，有两部以威廉·缪勒诗歌为词的利德套曲：《美丽的磨坊女》[*Die schöne Müllerin*]（D. 795, 1823）和《冬之旅》[*Winterreise*]（D. 911, 1827）。（还有一部"套曲"，《天鹅之歌》[*Schwanengesang*] D. 957，这是一部歌曲汇编，在舒伯特去世之后出版，由他的哥哥和出版商哈斯林格[Haslinger]选曲和确定其内容和歌曲的顺序。）《美丽的磨坊女》的诗文作于1816—1817年，是一部"利德戏剧"[Lieder play]的组成部分，此剧由柏林的一群年轻的文学爱好者分工完成，而缪勒正是其中一员。这首诗很可能是受到帕伊谢洛的歌剧《磨坊女》[*La Molinara*]的影响，因该剧当时在德意志非常盛行，且德文名称正是《美丽的磨坊女》[*Die schöne Müllerin*]。缪勒的诗讲述了一个关于单相思与自杀的故事：年轻的磨工被可爱的磨坊女罗泽[Rose]所拒绝，因她爱上了一位猎人，磨工在绝望中投河自尽。我们已经看到，路德维希·贝尔格尔已于1818年为这部利德戏剧创作过一个版本的音乐作品。缪勒后来将之扩充为二十三首诗，并收录于他的一本标题颇富幻想的诗集《一位四处周游的猎号手身后留下的七十七首诗》[*77 Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten*]的第一卷，出版于1821年。这也是舒伯特所使用的文本来源。

125

舒伯特的作品省略了缪勒原作中的三首诗，但原本就有些冗长的叙事线索并未真正受到破坏。我们看到年轻的主人公出现在一系列不同的场景中，体现着故事进展的各个阶段：启程踏上旅途，来到一座磨坊，猜想磨坊女——尚不知其芳名——是否也会钟情于他，意识到她选择了猎人，磨坊的小溪唱出安慰他的摇篮曲，在小溪的歌声中他溺水自尽（这次舒伯特似乎完全意识到了"Ruh"

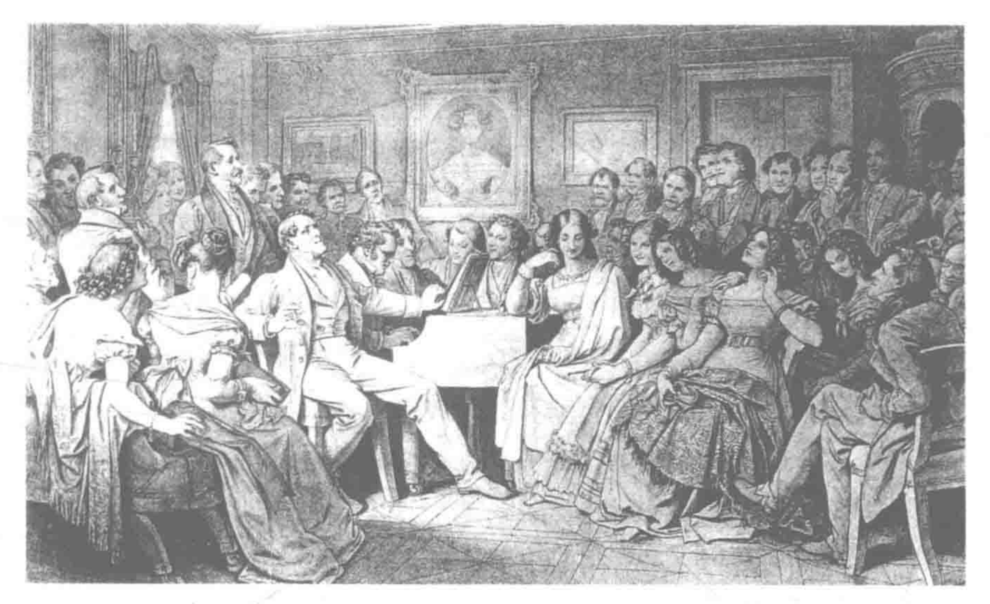


《舒伯特和他的朋友们》，水彩画，利奥波德 · 库佩尔维泽作，1821 年。

一词的双重含义）。在这二十首歌曲中，我们可以相当全面地领略到舒伯特利德音乐的写作方法：从严格的分节歌《流浪》[*Das Wandern*]（No.1）到通谱歌曲《嫉妒与矜持》[*Eifersucht und Stolz*]（No.15），不时出现宣叙调般的人声声部和钢琴声部对猎号声音的暗示。而且磨坊的小溪蜿蜒贯穿于整个叙事，有时甚至在事件中发挥积极的作用，舒伯特不断找到新的方式让小溪的姿态和内涵体现在音乐中。

126

舒伯特的歌曲不是为音乐会演出而作，这一点不同于如今。在其一生中，这些歌曲通常在私人沙龙或是被称为“舒伯特圈子”[Schubertiads] 的聚会上表演。弗朗茨 · 冯 · 哈特曼 [Franz von Hartmann] 曾在日记里记录了 1826 年 12 月 15 日约瑟夫 · 冯 · 施鲍恩 [Joseph von Spaun] 家中一次此类聚会的细节。他提到了大约二十五位在场的朋友，记录了舒伯特与约瑟夫 · 冯 · 加伊 [Joseph von Gahy] 演奏四手联弹，随后又为歌唱家朋友迈克尔 · 福格尔 [Michael Vogl] 伴奏，



《在约瑟夫 · 冯 · 施鲍恩家中的人》，莫里茨 · 冯 · 施温德作。在这幅褐色素描中，舒伯特坐在钢琴前，歌唱家福格尔居其右，施鲍恩居其左。

表演了“近三十首”他的利德作品。[15]（这个舒伯特圈子曾被再现于一幅著名的画作中，出自画家莫里茨 · 冯 · 施温德［Moritz von Schwind］之手，后者也是该群体的一员。）在舒伯特于 1828 年 3 月 26 日举办的自己唯一的音乐会上，他和福格尔表演了自己的六首歌曲；但无论是这场音乐会还是其利德作品在公众场合的传播，都是这位作曲家职业生涯中的例外事件。维也纳的新闻媒体对此没有丝毫的关注，因为演奏大师帕格尼尼即将来到维也纳这一事件吸引了媒体的大部分注意力，而舒伯特再举办一场音乐会也再无可能，因为仅仅几个月之后他便与世长辞。

15. Otto Erich Deutsch, *Schubert: a Documentary Biography*, trans. Eric Blom （London, 1946）, p. 571.

第六章
十九世纪歌剧的崛起

127　在十八世纪下半叶，歌剧始终是公众音乐娱乐中最受欢迎的形式。更具体而言是意大利歌剧统治着除法国之外的全部欧洲舞台，即便其面临着诸多文化和语言上的障碍。有两类迥然相异的意大利歌剧繁荣发展，即正歌剧［opera seria］和喜歌剧［opera buffa］，它们各自有着属于自己的特征和实践。正歌剧的发展与其权威脚本作家彼得罗·梅塔斯塔西奥（1698—1782）的作品以及他所确立的常规惯例联系紧密。[1]虽然仍旧是一种宫廷娱乐项目，但正歌剧从古代历史和传奇中汲取崇高典雅的题材：来自亚述人、巴比伦人、雅典人、罗马人等的年代记或神话故事中的著名段落。这些歌剧都是大团圆结局，仅有个别例外（其中一例是梅塔斯塔西奥的《被遗弃的狄朵》［*Didone abbandonata*］，根据维吉尔所写的关于狄朵与埃涅阿斯的故事）。这样的大团圆结局通常是，经过一系列复杂的阴谋，一位气量宽宏的君主——不无露骨地以此向赞助该歌剧的宫廷统治者致敬——宽恕了所有罪行，实现和解，皆大欢喜。

生于德国后来成为法国公民的脚本作家弗利德里希·梅尔希奥·格瑞姆［Friedrich Melchior Grimm］在1760年代为意大利正歌剧结构布局提出了一套颇富讽刺意味但相当准确的程式：[2]必须有三幕，每幕各有一次场景变换；六个主要角色，其中包括两对恋人；需要几位“心腹知己”；主要角色在每一幕中都要有两首咏叹调，而且唱完每首咏叹调之后必须立刻退场（以令观众鼓掌喝彩）。意大利

1. 梅塔斯塔西奥从1730年开始在维也纳担任宫廷诗人直至去世，这表明意大利正歌剧所具有的国际化特点。
2. “Du Poème lyrique”，来自 *Correspondance litteraire*（Paris, 1882），pp. 388-390.

正歌剧的典型场景由宣叙调（清宣叙调或带伴奏的宣叙调[3]）构建而成，在宣叙调中戏剧向前推进，达到高潮时出现咏叹调，表达某个角色的情感状态或深省沉思。 128
宣叙调的歌词文本通常有规则的格律而无韵。咏叹调的诗歌文本则既有格律又押韵，最常见的格律是抑扬格四音步。咏叹调的文本通常有两段，分别配以为典型的返始咏叹调的前两段音乐。返始咏叹调是一种精致的ABA结构，其中音乐和文本在第二个A段中重复出现。与扮演角色的歌手相关的其他惯例包括：男主人公通常由阉人歌手演唱女高音或女低音声部，极少使用男低音。重唱和合唱比较少见。这一类型的歌剧所具有的绝对统治地位直到1760年代之前始终无可争议，所有最主要的歌剧作曲家都为此类歌剧的发展做出贡献：亚历山德罗·斯卡拉蒂、亨德尔、约翰·阿道夫·哈塞、格鲁克和尼科洛·皮钦尼。此类歌剧的一个后来的例子——反映了这一歌剧体裁在十八世纪末被象征性地运用——是莫扎特的《狄托的仁慈》[*La Clemenza di Tito*]，为1791年利奥波德二世加冕而作。

随着歌剧在十八世纪晚期逐渐进入公众剧场领域，正歌剧日益式微，开始让位于几种喜歌剧，尤其是意大利喜歌剧。由于意大利喜歌剧远不像正歌剧那样有着严格的程式规范，因而能够容纳多种不同的题材，其人物角色也囊括了各种平民百姓，例如律师、士兵、店主、仆人和音乐教师。出现了某些典型角色，其中之一就是喜剧男低音[*basso buffo*]，一种丑角式的人物，通常为仆人身份，其特有的唱段是快速的音节性音乐，这显然是吉尔伯特和萨利文作品中急嘴歌[patter song]的一个前身。身份比较卑微的角色往往用方言俗语演唱，尤其是那不勒斯地区的各种方言。清宣叙调以及不同类型和尺度的咏叹调主导着戏剧事件的一系列进展。但重唱也十分常见，尤其是在越发复杂的各幕终场中。随着十八世纪的逐渐逝去，正歌剧的元素越来越频繁地出现在喜歌剧中：伯爵和伯爵夫人——对此类角色的处理常常带有讽刺意味——演唱"高雅风格"的返始咏叹调，严肃的戏剧性情境也开始以严肃的态度呈现。尤其是在脚本作家卡洛·戈尔多尼[Carlo

3. 让-雅克·卢梭在其《音乐辞典》[*Dictionnaire de musique*]（Paris, 1768）中准确地描述了三种不同的宣叙调："普通宣叙调"[recitative ordinaire]（仅带有通奏低音伴奏——经常称为清宣叙调）、"带伴奏宣叙调"[recitatif accmpagné]（有弦乐组奏出的持续和弦伴奏）以及"有助奏宣叙调"[rectitatif obligé]（带有乐队伴奏，通常在人声部分的乐句之间有强烈鲜明、富有节奏性的感叹）。后两种类型常被简单地称为带伴奏的宣叙，通常出现在具有激烈戏剧性的时刻：例如一位神祇出现，或是宣布死亡之时。

Goldoni] 的作品中，主要角色往往是一对恋人，他们克服一切障碍，最终实现团圆。此类脚本日益吸引了这一时期最著名的作曲家——巴尔达萨雷 · 加卢皮（1706—1785）、尼科洛 · 皮钦尼（1728—1800）、多梅尼科 · 奇马洛萨（1749—1801）、乔万尼 · 帕伊谢洛（1740—1816）以及莫扎特。朴素的家庭美德在这些作品中得到颂扬，而且许多作品散发出一种中产阶级的温馨情愫，例如戈尔多尼和皮钦尼根据理查德森《帕梅拉》[*Pamela*] 而创作的《好姑娘采基娜》[*La lecchina, oaaia La buona figliuola*]。

当意大利喜歌剧在十八世纪晚期经历着根本性的变革时，正歌剧——似乎日 129 渐衰微——也有显著变化。尤其是在意大利城邦之外的作曲家笔下——维也纳和巴黎的格鲁克、斯图加特的尼科洛 · 约梅利（1714—1774）以及帕尔玛和圣彼得堡的托马索 · 特拉埃塔（1727—1779）——梅塔斯塔西奥的模式受到诸多外来因素的影响。其中最主要的是对合唱的大量使用（这一元素起初借自法国的歌剧模式），在一定程度上放弃了宣叙调与咏叹调交替出现的标准模式。因此，十九世纪初的意大利歌剧作曲家秉承了两种明显有别但有微妙变化的传统，正是在这种背景下，早期意大利浪漫歌剧的发展才能够得到最充分的理解。

在十八、十九世纪之交歌剧发展的过渡时期有一位中心人物，即彻底意大利化的巴伐利亚人约翰 · 西蒙 · 迈尔（1763—1845），他在威尼斯接受音乐训练之后便西行来到贝加莫 [Bergamo]，在那里担任教堂乐师、歌剧作曲家和音乐学院教师，直至去世。迈尔创作了大约七十部歌剧，这些作品在欧洲各地广泛上演，其音乐虽然今人知之甚少，但这并不能够代表它在当时的重要性和影响力。迈尔的许多歌剧可以很容易归类为意大利正歌剧或喜歌剧。他的第一部歌剧作品，《萨福》[*Saffo*]，1794 年创作于威尼斯，显然是一部正歌剧。其中有一位阉人歌手担任的主人公，场景安排总体而言遵循梅塔斯塔西奥的模式，听众所熟悉的正歌剧咏叹调占据主导。但合唱的出现和带伴奏宣叙调在篇幅上的主导地位显露出法国歌剧的影响。迈尔在其职业生涯的早期就显示出对管弦乐运作和色彩的非比寻常的兴趣。他在这部作品中给予英国管和其他木管乐器以突出地位，使此作在一定程度上不同于同体裁的传统代表作品。

迈尔最后创作的几部歌剧之一是《美狄亚在科林托》[*Medea in Corinto*]，

于 1813 年为那不勒斯的圣卡罗歌剧院［Teatro San Carlo］创作。该剧院的委约特别要求他写一部“法国风格”的歌剧，因而迈尔和他的脚本作者弗利切·罗马尼（1788—1865）显然是以路易吉·凯鲁比尼那部大获成功的《美狄亚》［*Médée*］（巴黎，1797 年）为范本创作自己的作品。美狄亚的故事是伊阿宋传奇中尤为可怖的一段，[4]自弗朗切斯科·卡瓦利的《伊阿宋》［*Giasone*］（1649）以来就是歌剧创作中一个频频出现的题材。凯鲁比尼的《美狄亚》让人想起格鲁克、约梅利等人经过调整或者说“改革”的正歌剧。然而，罗马尼和迈尔的作品在有些方面更接近处于中心地位的梅塔斯塔西奥传统。首先，它包含有清宣叙调，而且伊阿宋一角似乎是被设计为由阉人歌手来扮演。这两个十八世纪正歌剧的标志性特征到 1813 年已经过时，因而在此作的那不勒斯演出中得到修改。但人们所熟悉的梅塔斯塔西奥式的阴谋、心腹知己角色的存在以及占据很大比例的宣叙调（无论是清宣叙调还是带伴奏的宣叙调）都显示出这一时期有些作曲家坚守旧日正歌剧的诸多元素。这部作品的其他特征则似乎更符合十九世纪的严肃歌剧：例如丰富多样的咏叹调，其中不少为多段体，由合唱将各个段落分隔开来，再例如长大的重唱终场。此外，迈尔在一个方面再次显得与众不同，富于创意：他的乐队写作总是精彩辉煌，包含有为单簧管、圆号和大管谱写的令人满足的独奏段落。

130

到十九世纪的第二个十年，最杰出的意大利歌剧作曲家年华老去。迈尔的那不勒斯同行尼科洛·津加雷利（1752—1837）基本上结束了自己的歌剧创作生涯，而乔万尼·帕伊谢洛——或许是这些歌剧作曲家中最受景仰的一位——则于 1816 年与世长辞，享年七十六岁。其他一些人虽然是在意大利开启自己的职业生涯，而一旦崭露头角便到其他地方另谋高就。路易吉·凯鲁比尼的早期歌剧上演于佛罗伦萨和威尼斯；在伦敦暂居后，他定居巴黎，恰恰是在 1789 年大革命爆发的前夕。比他年轻的同行加斯帕罗·斯彭蒂尼（1774—1851）在罗马、那不勒斯、威尼斯和帕勒莫初尝胜果，但也于 1803 年定居巴黎。意大利歌剧舞台若要保持其在欧洲的统治地位，显然需要某种革新。实际上

---

4. 美狄亚被伊阿宋所抛弃，因而杀死了自己与伊阿宋所生的两个孩子以及伊阿宋的新娘克瑞乌萨［Creusa］。这部歌剧有一个非常不错的录音版本，由纽维尔·詹金斯［Newell Jenkins］指挥。

的确出现了这样一场革新，而且它几乎完全归功于一个人——焦阿基诺·罗西尼。

罗西尼

1792 年 2 月，罗西尼生于佩萨罗［Pesaro］，该地位于教皇国［the Papal States］的亚得里亚海岸。他的父母都供职于那里的剧院，母亲是一名歌手，父亲是一名圆号手。罗西尼的童年不断被拿破仑进攻所带来的战乱所侵扰：1797 年佩萨罗第一次被法军征服，此后的年月中又被频繁易手。1804 年举家移居博洛尼亚之后，年轻的罗西尼进入声名显赫的里奇欧音乐院［Liceo Musicale］，在那里接受了声乐、视唱、钢琴和大提琴方面的系统训练。到 1809 年，他已在博洛尼亚的多家剧院担任键盘伴奏，并创作出相当数量的尝试性作品（包括声乐和器乐作品）。随后，在 1810 年，十八岁的罗西尼以独幕闹剧《结婚证书》［*La Cambiale di marimonio*］完成了作为歌剧作曲家的首秀，此作上演于威尼斯的圣莫色剧院［Teatro San Moisè］。两年后，他的《试金石》［*La Pietra del paragone*］——被称



罗西尼《塞维利亚理发师》在十九世纪的一次演出中，路易吉·拉布拉什［Luigi Lablache］扮演费加罗。

为一部“*melodramma giocosa*”（意大利人用来指他们的喜剧性歌剧的一堆相当多变的称谓之一）——上演于米兰的斯卡拉剧院；反响热烈，使得此剧随后连续演出五十三场，罗西尼借此成为意大利最重要的作曲家。 131

罗西尼的音乐——无论是为严肃还是谐谑的脚本谱写——此时回响在从威尼斯到那不勒斯的各大歌剧舞台上。《唐克雷蒂》[*Tancredi*]，一部正歌剧，脚本由备受敬仰的盖塔诺·罗西 [Gaetano Rossi] 撰写，1813 年首演于威尼斯，获得好评；其中的唱段“我心悸动”[Di Tanti Palpiti] 很快便流行全欧（拜伦的《唐·乔万尼》中也提到了它）。同年，《意大利女郎在阿尔及尔》[*L' Italiana in Algeri*]（喜歌剧）和《奥勒利安在帕尔米拉》[*Aureliano in Palmira*]（正歌剧）相继问世。在 1814 年和 1815 年，罗西尼写了四部新作品，其中包括《英国女王，伊丽莎白》[*Elisabetta, regina d' Inghilterra*]，根据沃尔特·司各特爵士的《肯尼沃思城堡》[*Kenilworth*] 创作而成。《塞维利亚理发师》[*Il barbiere di Siviglia*] 虽然注定成为从古至今最受欢迎的歌剧之一（1825 年，它成为纽约第一部用意大利语演唱的歌剧），但此剧 1816 年首演于罗马时，面对的却是一众骚乱吵闹、心怀敌意的观众，他们几乎将这部作品扼杀于首演上。观众席里传来阵阵嘲弄，高声模仿着塞萨尔·斯特尔比尼 [Cesare Sterbini] 脚本里的某些台词，口哨声、叫嚣声湮没了某些唱段。作曲 132
家依照首演的惯例，坐在羽管键琴前指挥乐队，他似乎并未受到骚乱的干扰，而



罗西尼《塞维利亚理发师》在十九世纪的一次演出中，阿德琳娜·帕蒂 [Adelina Patti] 扮演罗西娜。

且据说在演出结束时，他还起身为歌唱演员们鼓掌。

罗马观众憎恨这部歌剧，将之视为一种鲁莽无礼之举，因为帕伊谢洛首演于1782年的同题材作品（由朱塞佩·佩特罗塞里尼［Giuseppe Petrosellini］改编自博马舍的同名戏剧作品）在这里仍然备受尊崇。罗西尼的作品似乎引发了意大利喜歌剧新旧风格（新风格即罗西尼自己的风格）之间的直接较量。斯特尔比尼和罗西尼显然尽力避开与前作之间的明显相似之处，罗西尼的这部作品最初的几场演出甚至采用了另一个剧名：《阿玛维瓦，徒劳无功的提防》［*Almaviva, ossia l'inutile precauzione*］。唱词为全新撰写，运用了一首合唱（帕伊谢洛的作品中没有合唱），加入一个新的仆人角色，贝尔塔［Berta］，并在第二幕中为之谱写了一首实实在在的咏叹调。但戏剧情节几乎完全相同：年轻的伯爵（阿玛维瓦）要了两个花招，先假扮为士兵，随后又乔装为音乐教师，以此来接近并想要赢得罗西娜，后者的监护人是嫉妒心极强的医生巴托洛，他自己也图谋与罗西娜结婚。剧情的每一步进展都是由巴托洛那足智多谋的理发师和杂工费加罗所推动的。在这两部同题材歌剧中，相对应的戏剧时刻运用了本质上相似的唱段。简单比较一二便可表明，罗西尼不仅在某些方面背离了十八世纪的喜歌剧传统，同时也忠于这些传统。

这两部歌剧在序曲之后，都以阿玛维瓦出现在罗西娜窗前开场。在那里他遇到费加罗，两人认出对方是老熟人。帕伊谢洛在开场为这两个角色各写了简短的歌曲，随后这些歌曲与清宣叙调交叉混合在一起，导向一首两段体的二重唱。罗西尼的开场更复杂一些。出现了由阿玛维瓦的仆人费奥雷洛［Fiorello］集合并引入的一众小夜曲合唱者，他们唱了几句，似乎是在为伯爵唱给罗西娜的小夜曲（“天空在微笑”［Ecco ridente］）伴奏。随后是阿玛维瓦与费奥雷洛之间一段简短的宣叙调对话，导向一首由两位独唱者与合唱队演唱的完整重唱。合唱队在戏剧上是比较多余的（他们只有在两幕的终场里作为卫兵再次出现时才略微有些作用）：这些“小夜曲奏乐者”告诫彼此要低声安静，假装为阿玛维瓦的演唱进行器乐伴奏，得到报酬，唱了句“谢谢”，然后离去。所有这些表明，合唱在此只是作为一种惯例，而非承担某种功能。罗西尼的歌剧作品（无论是严肃的还是喜剧性的）实际上通常都以一段开场［*Introduzione*］起始，该段音乐包括（1）一个合唱段落，常常带有次要角色的独唱插段；（2）一个慢速段落，经常是一位主

要角色的咏叹调；（3）最后的快速段落，由合唱和独唱者演唱。[5]帕伊谢洛与罗西尼作品开场的鲜明差异所更多反映的不是两人迥然相异的个人手法，而是歌剧惯例的改变。

虽然帕伊谢洛与罗西尼的这两部歌剧都大量使用了清宣叙调的对话，但罗西尼的作品中相对还是少了很多。到 1816 年，清宣叙调这种形式已行将就木，包括罗西尼在内的众多作曲家对这种陈腐的东西不屑一顾，于是雇用助手来谱写此类段落。在《塞维利亚理发师》的第一幕的一个片段中，罗西尼似乎与自己通常的做法背道而驰，在我们期待听到一首重唱的地方写了一个宣叙调段落。这是在一个喜剧性的场景中，巴托洛的两个仆人因为被费加罗下了药，哈欠连天、喷嚏不断地回应着主人的盘问。然而，帕伊谢洛在此处已经创作了一首令人过耳不忘的小型三重唱，罗西尼很可能感到，如果为这个如此特点鲜明的场景谱写一首类似的三重唱定会让罗马的听众想到帕伊谢洛的作品。

长大的多段体重唱终场在帕伊谢洛创作《塞维利亚理发师》的时代就已成为意大利喜歌剧的标准做法，这部作品的第二幕就有这样一个充分发展的终场。在十九世纪的前几十年，各幕中的重唱（以及独唱咏叹调）也开始呈现出这种多段体的形式。比较帕伊谢洛和罗西尼这两部歌剧第二幕中的五重唱（请见 ARM 7，罗西尼《塞维利亚理发师》五重唱）便可看到这一点。这两首五重唱出现在相同的戏剧时刻：阿玛维瓦乔装为罗西娜的代理音乐老师，此时真的音乐老师唐・巴西利奥却出现了；在这段五重唱中，阿玛维瓦、费加罗和罗西娜想方设法摆脱了这一不速之客——说服他认为自己生病了——同时又没有让嫉妒心极强的巴托洛心生怀疑。

小说家司汤达在他的罗西尼传记中写道："帕伊谢洛的五重唱……是优雅与简洁的杰作，没有人比罗西尼更敏锐地意识到这一唱段在整个意大利享有盛誉，备受推崇。"[6]此曲是这一时期意大利喜歌剧重唱分曲的典型代表。其中各个角色在大部分时间里轮流演唱，而音乐的连续性则是由乐队的鲜明动机所提供的。在高

---

5. 请见 Philip E. Gossett, *The Operas of Rossini: Problems of Textual Criticism in Nineteenth-Century Opera*（Ph. D. diss., Princeton Univ., 1970; Ann Arbor: University Microfilms 71-1603）, p. 95.
6. Stendhal［Marie Henri Beyle］, *Life of Rossini*, trans. Richard N. Coe（Seattle, 1972）, p. 198.

潮时刻，当所有人祝迷惑不解的巴西利奥度过一个美好夜晚时（“再会吧”［Buona sera］），他们共同歌唱。这首五重唱为封闭结构，通过速度、调性和音乐材料统一起来。而罗西尼则在脚本的相应位置设计了两个段落。第一段为 $E^{\flat}$ 大调，大部分为歌唱的对话，这一段的伴奏是乐队持续不断的音乐流动（自第 5 小节起）与第一小提琴和单簧管分担的两声部动机，该动机第一次被听到是在第 5–7 小节。从“Buona sera”的多次重复开始，罗西尼构建了一个新的段落，采用了与此前不同的音乐风格和调性（G 大调）。其他人物角色以夸张的 *affettuoso*［富于感情地］方式向唐·巴西利奥道别，[7]随后以难以喘息的加快结尾段［*stretta*］重唱催促巴西利奥赶紧走人，这是一个速度极快的结束段落，也是罗西尼歌剧风格的一个标志性特征。在两部歌剧中，唐·巴西利奥下场之后仍都有重唱。但帕伊谢洛在此时刻让音乐完全停顿，而罗西尼则采用了一个过渡段，导向缩减的重唱，并最终回到原调，来到这整个音乐复合体的真正的加快结尾段。因此，罗西尼的重唱场景比帕伊谢洛的包含有更多的段落，但却给人以更为连贯的印象。

比较这两部歌剧，显而易见的是罗西尼作品的旋律和演唱风格有所变化。一方面，所有独唱者都需要演唱大量花腔音型，而这在传统的意大利喜歌剧中仅留给更为“高贵”的角色。帕伊谢洛为罗西娜谱写的是优美朴实的音乐，而在罗西尼那里，这一角色成为花腔次女高音。据司汤达说，罗马观众在听到罗西尼的歌剧时，认为他“将一位天真无邪的少女变成了个泼妇”。[8]罗西尼音乐不同于十八世纪“古典”风格的另一特征是他那固执的节奏重复，其效果既令人兴奋也富于喜剧性。五重唱的“再会吧”一段的最后（从“Maledetto seccatore”开始），成对组合的独唱者在木管的支持下，唱出大段没有多少旋律或和声趣味的十六分音符三连音。这段音乐的所有其他要素都受到抑制，让位于纯粹的忙碌的音乐运动。整首重唱的加快结尾段（3/8 拍）更为极端，四位独唱者以惊人的速度唱出连续不断的三连音（都采用了喜剧男低音的风格），而作为一种铿锵的节奏支撑，低音鼓和三角铁的敲击声也平添几分玩笑色彩。

无论《塞维利亚理发师》在风格和结构上与古典时期的意大利喜歌剧有多少

7. “再会吧”的不起眼的旋律成为流行于欧洲的另一备受青睐的唱段；当罗西尼 1823 年造访巴黎时，一场向他致敬的盛会不出意料就是以此唱段收尾。

8. Stendhal, p. 177.

差异，它在精神上仍旧忠实于奇马洛萨、帕伊谢洛和莫扎特《后宫诱逃》所发展确立的那种体裁。特点鲜明的人物角色和戏剧情境以及精心设计的节奏步调都为这种以机智和戏仿为要旨的音乐戏剧添砖加瓦，从中几乎看不到一丝在十八世纪末便已开始影响喜歌剧的那种严肃诚挚和多情善感。

1822 年，维也纳皇家宫廷剧院 [Kärntnerthortheater] 主办了一次奢华的罗西尼音乐节，罗西尼借机拜访了当时疾病缠身的贝多芬。在很久之后罗西尼与瓦格纳进行的一次有记载的谈话中，罗西尼回想起当时贝多芬给他的建议："绝不要涉足除意大利喜歌剧之外的其他领域，若是力图在另一种体裁的创作上获得成功，无异于自毁前程。"[9]

135

然而，到 1822 年，罗西尼已经创作了多部正歌剧。此后，他也并未考虑采纳贝多芬的建议。他常常受制于委约合同，为剧院管理者提供给他的任何脚本进行创作，至少部分出于这一原因，他的三十九部歌剧中有大约二十五部是正歌剧。实际上，就在他拜访贝多芬之后的一年中，罗西尼又为威尼斯创作了两部严肃歌剧，其中第二部，《赛密拉米德》[*Semiramide*] 是他为意大利舞台创作的最后一部作品。这是关于巴比伦女王赛密拉米德的骇人故事，她毒死了自己的丈夫，后在混乱中被儿子阿尔萨斯 [Arsace] 误杀，阿尔萨斯最终成为新的国王。盖塔诺 · 罗西撰写的脚本在某些方面效仿了梅塔斯塔西奥备受尊崇的同名作品，罗西尼谱写的音乐也明显沿袭了十八世纪正歌剧的某些特征。除了序奏和两个终场，一系列戏剧事件大多是宣叙调（全部为带伴奏的）导向长大的炫技性咏叹调或重唱（更多是为了展现演唱技巧而非推动戏剧进展）。我们甚至可以看到人物角色性别上的某些旧日的反常现象，以阉人歌手为典型：年轻的主人公阿尔萨斯一角是为花腔女低音而写，起初是由著名的特雷萨 · 马里亚尼扮演。而赛密拉米德的扮演者则是作曲家的妻子，西班牙女高音伊萨贝拉 · 科尔布兰。

---

9. 载于 Edmond Michotte, *Souvenirs: La Visite de R. Wagner à Rossini*（Paris, 1860）, trans. Herbert Weinstock （Chicago, 1968）, p. 44. 据称，1824 年，贝多芬曾说："罗西尼是个有才华且擅写旋律的作曲家；他的音乐符合这个时代轻佻、追求感官愉悦的精神，他的创作产量极大，以致于德国人写一部歌剧需要几年，他就只需要几周。" Alexander Thayer, *Thayer's Life of Beethoven*, ed. Elliot Forbes （Princeton, 1964）, p. 804.

甚至是在这个关于谋杀、复仇，并有可怖的超自然因素干预的黑暗故事中，我们也可以不时地享受到罗西尼最纯真无邪的旋律风格的韵味。第一幕中赛密拉米德咏叹调“希望的曙光”［Bel raggio lusinghier］的第二段就以欢闹活泼的音乐开始，如谱例 VI—1 所示。该咏叹调分为两个部分，常被称为“卡瓦蒂纳–卡巴莱塔”［cavatina–caballetta］，一种在这一时期成为惯例的形式；卡巴莱塔通常比较活跃，正如这一片段所示。在这部歌剧的其他地方，罗西尼大胆使用了在其音乐中并不常见的复杂的和声与配器。这些手法在司汤达听来很可能是具有“德奥式”音响——而且令人不悦——的特征：

136

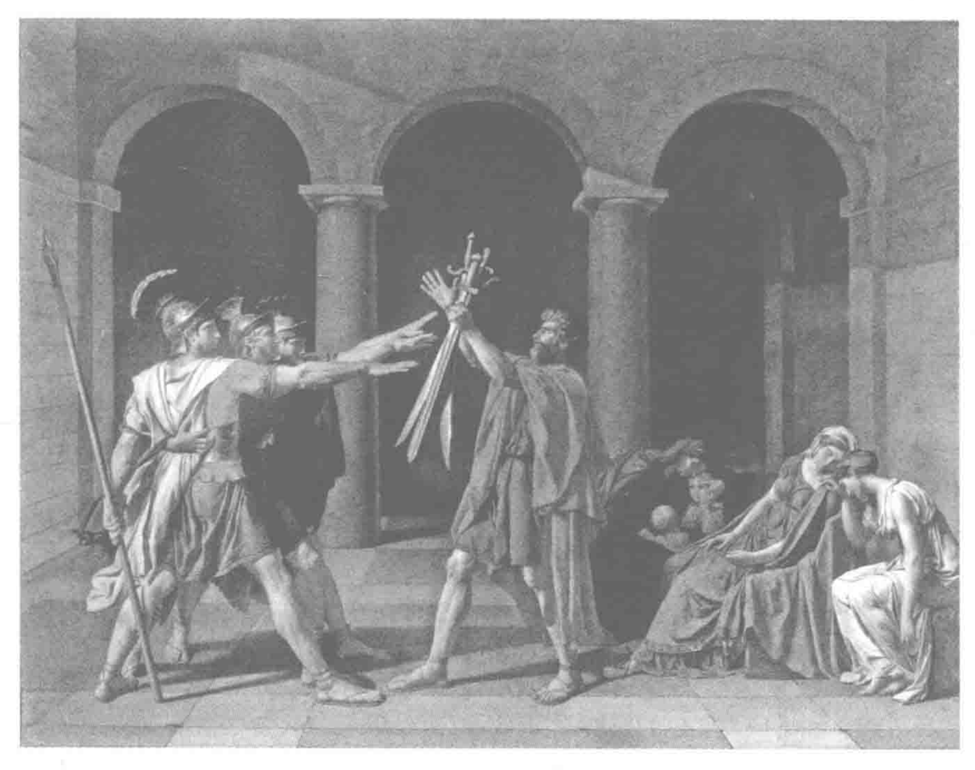
> 但与《赛密拉米德》相比，《采尔米拉》［*Zelmira*］所展现出的那种条顿精神不足挂齿……我猜想，罗西尼对该剧接受状况的地域考量一定出了点儿偏差，因为这部作品在威尼斯完全是凭借作曲家不可撼动的崇高声望才得以逃脱羞辱，而若是在柯尼斯堡［Königsberg］或柏林，它很可能会被奉为天降奇迹。[10]

谱例 VI—1：罗西尼，《赛密拉米德》，第一幕



10. Stendhal, p. 395.

1824 年在伦敦度过了波澜不惊但获利颇丰的一段时间之后，罗西尼和妻子定居巴黎，在那里广受赞誉，并赢得官方的认可。他在巴黎最初的歌剧创作是将自己的意大利作品改编为法语版本：《穆罕默德二世》[*Maometto II*]（一个适时的故事，关于希腊人与土耳其人的战斗）在 1826 年被改编成《科林斯之围》[*Le Siège de Corinthe*]，1827 年《摩西在埃及》[*Mosè in Egitto*] 被改编为《摩西与法老》[*Moïse et Pharon*]。随后，罗西尼创作了一部成功的喜剧性歌剧，采用了一个法语脚本，并大量使用了自己以前所写的音乐。在通过商谈从法国政府那里获得一份每年六千法郎的无条件终身年金的合同（由查理十世亲自签署）之后，罗西尼在三十七岁时创作了自己的最后一部歌剧，《威廉 · 退尔》[*William Tell*]（1829），此后，在其生命剩余的四十多年中他便处于半退休状态。有确凿的证据表明罗西尼此前就一度考虑在《威廉 · 退尔》之后放弃歌剧舞台，他期待将这部歌剧作为自己的终极戏剧成就，而从很多方面看来，事实也的确如此。



雅克-路易 · 大卫《荷拉斯兄弟之誓》，1784 年。

137 这部歌剧的脚本是埃蒂安·德·茹伊［Etienne de Jouy］根据席勒的戏剧作品《威廉·退尔》改编而成（其他人进行了缩减和修改），有些蹩脚，但这部作品却提供了多种时下流行的戏剧主题和戏剧场景：为解放被压迫人民而进行的英勇斗争，瑞士阿尔卑斯山区村庄的地方色彩，退尔射中儿子头上苹果的惊险桥段，山区湖面上的一场暴风雨，以及无处不在的激情澎湃的市民公众。罗西尼充分利用了这些制造效果的机会。第一幕中，"瑞士牧歌"［ranz des vaches］（一种瑞士牧牛人的号角）回响在山间。第二幕的结尾是壮观的合唱，表现瑞士自由斗士们的庄严宣誓——这个带有古典色彩的场景让我们想起雅克-路易·大卫的油画《荷拉斯兄弟之誓》［*The Oath of the Horatii*］。大型群众场景、轰动性的场面和舞蹈、庞大的乐队编制，以及基本放弃花腔演唱的人声风格——在这些方面，《威廉·退尔》更多属于法国歌剧的历史而非意大利歌剧。

多尼采蒂与贝利尼

在同一时期，比罗西尼略年轻一些的一代歌剧作曲家正在逐步占据意大利舞台；其中最重要的是盖塔诺·多尼采蒂（1797—1848）、萨维里奥·梅尔卡丹特（1795—1870）和温琴佐·贝利尼（1801—1835）。多尼采蒂生于贝加莫，1815—

138 1817年间在此师从西蒙·迈尔，尤为前途光明。在此期间他开始写作器乐音乐和教堂音乐，驾轻就熟。他的一部歌剧，《勃艮第的恩里科》［*Enrico, conte di Borgonia*］上演于1818年，而在1844年他的职业生涯结束之前，他创作了七十多部音乐戏剧作品。自1822年在米兰上演的《基娅拉与塞拉菲娜》或称《海盗》［*Chiara e Serafina, o Il pirata*］，他便开始了与脚本作家弗利切·罗马尼（Felice Romani, 1788-1865）长期且多产的合作。多尼采蒂最早在国际乐坛受到关注的作品之一是《安娜·博莱娜》［*Anna Bolena*］（1830），选用的是罗马尼最受尊崇的严肃脚本之一。随后他又相继创作了喜歌剧《爱的甘醇》［*L' elisir d' amore*］（1832）以及严肃歌剧《卢克雷齐娅·博尔贾》［*Lucrezia Borgia*］（根据维克多·雨果的作品改编）和《拉美莫尔的露契亚》［*Lucia di Lamermoor*］（根据沃尔特·司各特爵士的作品改编），除了最后一部作品外，其余都由罗马尼撰写脚本。与同时



盖塔诺 · 多尼采蒂（左）和他的老师西蒙 · 迈尔，一幅当时的版画。

期的所有最知名的意大利歌剧作曲家一样，多尼采蒂也接受了巴黎的意大利剧院［Théâtre Italien］的邀请，他最著名的晚期作品全部是为巴黎舞台而创作：《军中女郎》［*Fille du regiment*］、《宠姬》［*La Favorite*］（这两部都创作于 1840 年），以及他的最后一部喜歌剧杰作《唐 · 帕斯夸莱》［*Don pasquale*］（1843）。

如果说罗西尼无意于考虑贝多芬的建议去完全致力于创作喜歌剧，那么这年轻一代的作曲家对喜歌剧这一体裁则更加疏远。他们日益转向在 1820 年代和 1830 年代刚刚成型的正歌剧的一种变体，此类歌剧在十九世纪的剩余时间里统治着意大利歌剧而没有发生本质性的变化。《安娜 · 博莱娜》无论就脚本还是音乐而言，都是这一类歌剧的典型。该剧取材于近代（即古希腊时期之后的）历史，而非梅塔斯塔西奥始终提倡的古代事迹和神话。安娜（即安妮 · 博林［Anne Boleyn］）是亨利八世的第二任妻子，她动荡的一生和最终被斩首的下场提供了意大利浪漫歌剧所偏爱的各种精彩情景，包括炽烈曲折的爱情、可悲可叹的疯癫以及残杀致死的结局。不再有程式化的冲突和阴谋，仁慈君主最终的理性赦免也一去不复返。由于饱受战乱动荡之苦，又受到各种政治运动（最终走向意大利复兴运动［Risorgimento］）所带来的民主革命情绪的激发，意大利的观众更喜欢观看以剧烈戏剧动作和强烈情感（而非礼数和理性）所主导的戏剧作品。

139

然而，在新的正歌剧中，我们仍旧可以看出该体裁旧日形式的痕迹。内部场景——即除了序奏和终场外的其他段落——此时通常由被称为 *scena ed aria*［场景与咏叹调］的结构组成（即由多位独唱者参与的重唱，有时用来取代咏叹调）。“场景”［*scena*］虽然比梅塔斯塔西奥歌剧的宣叙调远为灵活可变，但就功能以及（在某种程度上）风格而言仍旧与后者类似。在这里，音乐在很大程度上是某种带伴奏的宣叙调（间或被合唱插段所中断），其中进行对话，推进戏剧情境。在《安娜·博莱娜》中，这些段落展现出极大的多样性和力量。经常有某个角色不带任何伴奏进行演唱（此为清宣叙调的极致形式），而在一些极具张力的情境中，乐队会发挥非常主动突出的作用，歌手则不时地断断续续唱出真正的咏叙调旋律。

谱例 VI—2：多尼采蒂《安娜·博莱娜》，“看到你的坚贞”［Nel veder la tua costanza］



《安娜·博莱娜》中的咏叹调，以及多尼采蒂诸多歌剧作品中的咏叹调，常常是程式化的，在音乐上并不那么令人满意。器乐引子总是结束在突强的属和弦上，而且许多伴奏则是类似众所周知的“大吉他”的弹拨效果。多尼采蒂的旋律本身无论处在什么样的戏剧情境中，往往听来大同小异。《安娜·博莱娜》的第二幕中，安娜的旧日恋人珀西［Percy］和安娜的兄弟罗奇福德［Rochford］在都被判死刑的情况下，宣告两人友谊长存。在如此沉重的环境氛围下，珀西却唱起了充满活力的欢快旋律，如谱例 VI-2 所示。这个谱例中，乐队部分出现的具有启幕意味的主导性笔触、固执的附点节奏、绝对规则的周期性分句以及简单原始的和声，都表明至少在这一时期，歌剧创作的目的更多不在于戏剧的真实，而是引人入胜的演唱。 140

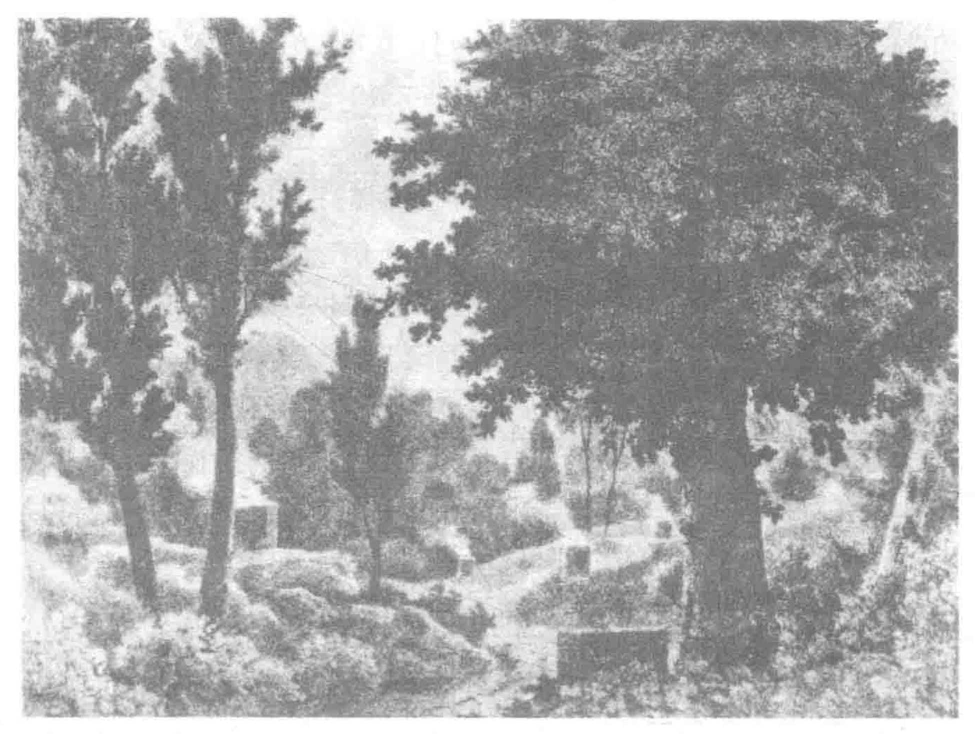
温琴佐·贝利尼是十八、十九世纪之交另一位知名歌剧作曲家尼科洛·津加雷利的学生。贝利尼 1801 年出生于西西里岛，主要在那不勒斯接受音乐教育，在 1820 年代成名于意大利。在他生命的最后五年中，他的歌剧作品开始获得国际声誉。1833 年他移居巴黎，并且与罗西尼和多尼采蒂一样，为法国舞台创作了自己的最后一部重要作品（《清教徒》［*I Puritani*］）。在其他方面，贝利尼的职业生涯迥异于他的那些最著名的意大利同行。他总共仅创作了十部歌剧——根据当时的标准，即便考虑到他生命短暂，这仍旧是很小的创作量——而且全部为严肃类型。[11] 除了第一部和最后一部（即《阿代尔松和萨尔维娜》［*Adelson e Salvina*］，作于 1824—1825 年，《清教徒》，作于 1835 年）以外，所有作品的脚本都由罗马尼撰写。选用意大利浪漫歌剧中常见的题材：关于无望的爱情和杀戮死亡，取自欧洲历史上的动荡时代，或根据莎士比亚、斯克里布或雨果的戏剧作品改编而成。贝利尼的《清教徒》是关于十七世纪克伦威尔叛乱中新教徒的故事；《凯普莱特与蒙太古》［*I Capuletti e I Montecchi*］（1830）是历史上改编自《罗密欧与朱丽叶》的诸多歌剧作品之一；[12]《埃尔纳尼》［*Ernani*］（1830）则是根据维克多·雨果创作于同

11. 贝利尼的两部歌剧《阿代尔松和萨尔维娜》［*Adelson e Salvina*］（1824—1825）和《梦游女》［*La Sonnambula*］（1831）通常被归为半正歌剧［opere semiserie］，其余为正歌剧。
12. 在此之前，津加雷利的《朱丽叶与罗密欧》［*Giulietta e Romeo*］于 1796 年在米兰上演。被这对不幸恋人的故事所吸引的其他作曲家包括弗朗茨·本达［Franz Benda］和尼古拉·瓦卡伊［Nicola Vaccai］，在十九世纪后期还有查尔斯·古诺和理查德·伊夫里［Richard D'Ivry］。

年的引发争议的同名戏剧改编而成，但此作并未完成（后来这一故事在威尔第笔下闻名于世）。

《诺尔玛》[*Norma*]（1831）是现如今贝利尼最出名的作品，罗马尼为之提供了一个态度颠倒的古典主题：它描绘的是罗马人入侵高卢地区，但几乎完全是从高卢人的视角来讲述。女主人公诺尔玛是督伊德教的女祭司长，被罗马士兵波里昂 [Pollione]（也是她孩子的父亲）所背叛，最终与波里昂共同死在火刑台上。贝利尼为这出紧张激烈的戏剧谱写的音乐贴切而富于创意，令人印象深刻。在场景（即由宣叙调主导的那些部分）中，咏叙调风格经常闯入，以达到良好的效果，例如第二幕开头，诺尔玛图谋杀死自己的两个儿子时，她的犹豫心理和厌恶情绪是以带伴奏的宣叙调表达出来，和声与旋律模式木讷单调。随后当她回忆起往昔的幸福岁月时，音乐暂时转向了无忧无虑的咏叙调（请见谱例 VI—3）。

141



贝利尼《诺尔玛》"圣林"场景的铜版画，由亚历山德罗 · 圣奎利科 [Alessandro Sanquirico] 为该剧 1831 年的首演而设计。

谱例 VI—3：贝利尼《诺尔玛》，第二幕，“我不能”



其中咏叙调段落（从“Teneri”开始）展现了贝利尼音乐中一种非常典型的旋律。其开头分为两个乐节，其对称性被第二乐节有特点的装饰性扩充所打破。贝利尼的旋律风格在一首完整咏叹调中的呈现可见于一个具有代表性的著名例证——“圣洁女神”［Casta diva］，即第一幕中诺尔玛向月神祈祷时的唱段（请见谱例 VI—4，）。其前八小节是由完全对称的两小节材料因素构建而成，每个皆以阴性终止结

束，而阴性终止的解决（除了最后一个）都用典型的装饰音加以修饰。人声部分总体而言也充满了装饰性。旋律的前两小节归根结底不过是从 A 音至 F 音的下行运动，而随后两小节则是从 A 音上行至 B$^\flat$ 音，其余全部是装饰。这个例子本身在和声上极其简单。从 F 大调向 G 小调的暂时偏离在第 7 和第 8 小节得到稳妥的控制，在此音乐重新肯定了 F 大调。这里没有任何干扰因素，听众的注意力完全集中于感官性的、朗朗上口的旋律，这是贝利尼的看家本领。

谱例 VI—4：贝利尼《诺尔玛》，第一幕，"圣洁女神"



142　贝利尼和多尼采蒂代表了同一种风格的两种有所差异的分支。两人都大量运用合唱，在宣叙调式的部分和咏叙调段落对戏剧进程进行评论，而在高潮时刻，两人也都经常让多位独唱者同声高歌。两人所谱写的音乐主要是为听众提供精湛

演唱的感官愉悦。但他们之间也始终存在一些差异。多尼采蒂的宣叙调比贝利尼的更多样、更灵活，而且所占比例更大，因为贝利尼更容易让音乐转为咏叙调风格。贝利尼的咏叹调则比多尼采蒂的远为多变——多尼采蒂咏叹调的曲调常常是千篇一律地激动人心、富有节奏感——而且常常与当下的戏剧情境更为吻合。贝利尼最具表现力的那些百转千回、装饰丰富的旋律，被后世的声乐和器乐音乐广泛效仿，也将在未来的浪漫音乐风格中占据突出的地位。 143

法国歌剧

在十八世纪，唯有法国保持着生命力足够旺盛的本土歌剧实践，以抵抗意大利歌剧在整个欧洲的统治。虽然法国歌剧的根源在某些方面可以很容易追溯到十七世纪的意大利歌剧实践，但它仍旧以自己的方式向前发展，并在很大程度上具备法国特有的情感特质。与意大利人一样，法国人也有两种截然不同的歌剧类型：严肃性的和喜剧性的（即抒情悲剧［*tragédie lyrique*］和法国喜歌剧［*opéra comique*］），并且在两类不同的剧院分别上演。由让-巴蒂斯特·吕利（1632—1687）及其脚本作者菲利普·吉瑙（Philippe Quinault, 1635—1688）所确立的抒情悲剧，在一个多世纪中一直是法国歌剧的官方正统形式，为皇室和皇家音乐学院［Académie Royale de Musique］所认可。它至少与梅塔斯塔西奥的意大利正歌剧同样具有风格上的程式化：题材主要来自古代经典神话，必然包括五幕和一个序幕［prologue］，每部作品之前都必须有标准的法国序曲。戏剧上的微妙细节和语言风格总是比在意大利歌剧中更为重要。音乐也必然是端庄得体的，没有任何意大利咏叹调的那种卖力的炫技表演。抒情悲剧中的宣叙调是富有节奏的-人们普遍认为，自由的清宣叙调仅适用于意大利语。此外，法国的严肃歌剧中并没有宣叙调与咏叹调之间毫无悬念的固定交替，而是将有节奏的宣叙调、咏叙调、短小的咏叹调以及合唱和舞蹈组织为流动的音乐戏剧进行，其中舞蹈通常是作为插入歌剧的娱乐性芭蕾［*divertissements*］，而与主要的戏剧情节无关。这一模式在几代作曲家的创作中几乎丝毫未变：无论是让-菲利普·拉莫（1683—1764）在十八世纪长期占 144

据统治地位的作品，还是拉莫之后那些相当平庸的作曲家的作品，甚至是立志改革的克里斯托弗·维利巴尔德·冯·格鲁克（1714—1787）创作的法国严肃歌剧。

法国喜歌剧的成长受到太多官方的许可和束缚，而且它始终更多受到意大利歌剧而非抒情悲剧的影响。十八世纪最受欢迎的意大利喜歌剧（例如佩尔戈莱西的《女仆作夫人》[*La serva padrona*]）被加入法国喜歌剧院[Théatre de l' Opéra Comique]的本土标准保留剧目中，定期上演。十八世纪中期之后，法国喜歌剧与意大利喜歌剧一样，开始以更为严肃的方式得到处理。出现了颇具文学内涵的脚本，由夏尔·西蒙·法瓦尔（Charles Simon Favart, 1710—1792）、米歇尔·塞代纳（Michel Sedaine, 1719—1797）等人提供；著名作曲家如埃吉蒂奥·罗姆阿尔多·杜尼（1708—1775）、弗朗索瓦·安德烈·菲利多（1729—1795）、皮埃尔·亚历山大·蒙西尼（1729—1817）以及安德烈·欧内斯特·莫德斯特·格雷特里（1741—1813），都热衷于这一歌剧体裁的创作，写出了后来闻名于世的多部保留剧目。

这种"高雅的"喜歌剧题材多样。它们常常展现的是中产阶级人物，经历中产阶级式的美德和恶行：天真质朴的年轻主人公往往克服重重困难，战胜贵族压迫者，赢得所爱之人的芳心。有些此类歌剧，例如塞代纳撰写脚本、蒙西尼谱曲的《逃兵》[*Le Déserteur*]（1769）就充满了当时流行的中产阶级情感氛围。其他脚本则大胆表达尖锐的社会批判。不仅贵族阶层，而且牧师和其他受教育阶层（尤其是医生）也成为讽刺的对象。[13] 一种充满政治寓意的戏剧情节逐渐兴起和盛行："拯救歌剧"[rescue opera]。这种歌剧体裁的一部典范作品是塞代纳和格雷特里创作的《狮心王理查》[*Richard Coeur-de-lion*]（1784），剧中狮心王理查被他忠实的仆人兼游吟诗人布隆德尔[Blondel]从异教监狱中解救出来。然而，随着革命大潮势头日益强劲，皇室和其他特权阶层越发被视为反派而非受害者。布伊的《莱奥诺拉》——贝多芬为该剧的德语译本谱曲——代表了一种较为陈旧的拯救歌剧，其中一个社会地位较高的人物（唐·皮查罗）的恶行由于一个地位更高者（唐·费尔南多）的干预而得到纠正。

145

13. 例如塞代纳的《国王和农民》[*Roi et fermier*]（1762）和《费利克斯》[*Felix*]（1777）。

法国喜歌剧，与所有非意大利喜歌剧一样，运用对白而非宣叙调。[14] 极具戏剧性的时刻（例如《莱奥诺拉》第二幕中，被囚禁于地牢的弗洛列斯坦第一次出现）则通过带伴奏的宣叙调加以强化。其他重要的或可怖的事件则有时被处理为音乐情节剧［melodrama］，例如在《莱奥诺拉》以及凯鲁比尼的《法尼斯卡》［*Faniska*］（1806）中。独唱分曲——常被冠以体裁名称“小咏叹调”［ariette］——以多种形式出现，既有类似正歌剧咏叹调的精致的返始咏叹调形式，也有质朴的分节歌形式。小咏叹调的一种最受青睐的类型是 ABA 形式，其中段处于主调的平行小调。合唱和舞蹈频繁出现，舞蹈与情节无关，但始终是法国歌剧形式上的必备段落。单乐章序曲最为常见，但也有意大利喜歌剧常用的三乐章类型。

这种音乐戏剧娱乐形式经过某些修改调整继续主导着法国的舞台，从大革命时期经过拿破仑时期一直持续到 1830 年七月革命。十八世纪的意大利正歌剧似乎对十九世纪意大利歌剧的命运产生了决定性的影响，而法国歌剧的历史延续则无疑遵循着法国喜歌剧的发展进程。导致这一差异的一个原因是，作为法国皇室官方歌剧并总是受制于刻板监管的抒情悲剧，很难调整自身以适应时代和趣味的变化。另一原因则在于，在大革命期间，先后执政的各个政权利用喜歌剧这种流行且在传统上较为自由的形式作为强有力的宣传工具。创作喜歌剧的作曲家同时也是为壮观的共和庆典［*fêtes*］提供音乐的音乐家，因而法国歌剧在风格和观念上都逐渐开始与这些音乐产生相似之处。

146

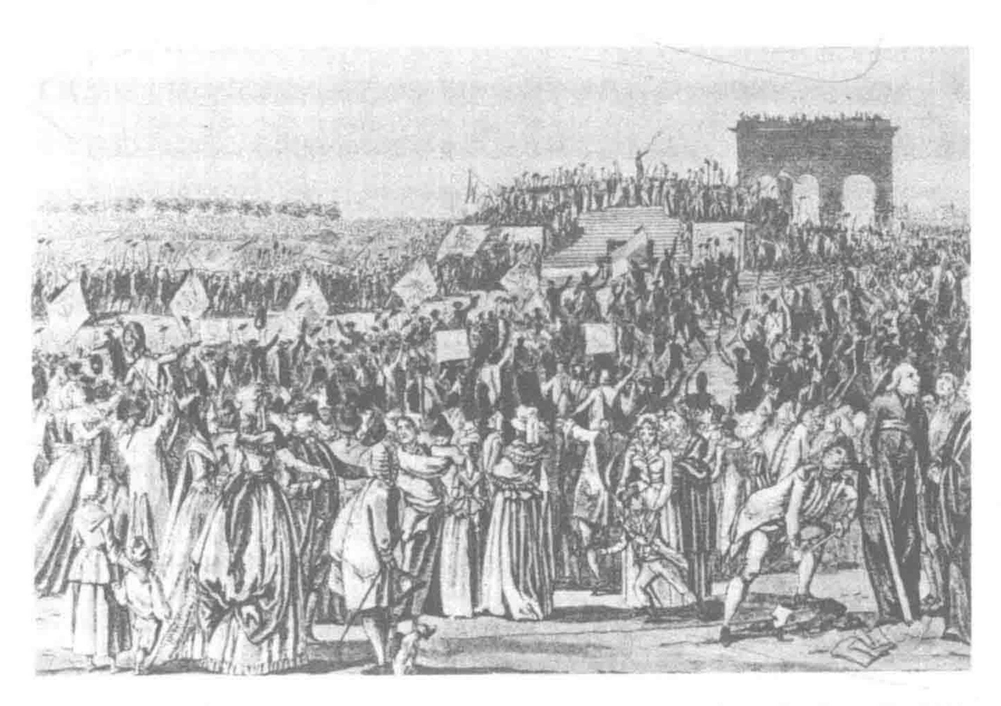
这些节庆活动被设计为户外公开表演，所有公民都理应参加，重申忠于共和原则的誓言，颂扬重大军事和政治事件，重燃革命热情的烈火。其中最隆重的庆典之一是 1794 年的“至尊盛典”［*Fête de l'Etre Suprème*］。数以千计的管乐器和歌手汇聚一处，以排山倒海的气势赞颂官方新的大革命宗教教义。在 1791 年的另一场庆典上，打击乐队伍由一百三十名野战炮兵组成。很多音乐都是明确为此类场合而作，例如戈塞克的《至尊赞美诗》［*Hymne à l'Etre Suprème*］、梅于尔的《出征曲》［*Chant du départ*］、以及鲁日·德·利尔［Rouget de Lisle］的《马赛曲》［*Marseillaise*］。政府着意让这些政治歌曲在公众中广泛传播；因而军乐

---

14. 一个例外是蒙西尼的《轻率的自白》［*Les Aveux indiscrets*］（1759），其中始终采用的是法国风格的宣叙调。

的节奏和简单而富有煽动性的音响（当时某位观察者称之为“赞歌”风格[15]）随处都可听到。在剧院中，观众所欣赏到的是一系列以时事为题材的音乐戏剧作品，其风格和程式在很大程度上效仿了这些节庆活动。此类作品有戈塞克的《奉献自由》[*Offrande à la liberté*]（1792），以及对具体事件进行戏剧化处理的作品，如《蒂昂维尔之围》[*Le Siège de Thionville*]（1793）和《8 月 10 日会议》[*La Réunion du 10 Août*]（1794）。面对这种盛行因素的刺激，歌剧创作也迅速做出反应。许多脚本都被宣传为“据真实事件创作”[*faits historiques*]，而且很快出现了节庆音乐的某些特征——铜管乐、军队进行曲、“赞歌”音乐的大规模男声合唱等诸多元素的混合。

147



1794 年 6 月 8 日，杜伊勒里花园，罗伯斯庇尔的“至尊盛典”在群众面前隆重开始。斯维巴什-德封泰 [Swebach-Desfontaines] 所作版画。

15. J. B. Le Clerc, “Essai sur la propagation de la musique en France, sa conservation et ses rapports avec le gouvernement”（1796）.

大革命歌剧作曲家中最重要的首推初来乍到的意大利人凯鲁比尼。他的《洛多伊斯卡》[*Lodoïska*]（1791）——由菲莱特 [C. F. Fillette] 撰写脚本——有着相当典型的拯救歌剧情节，背景则较为慎重地设在波兰。年轻的女主人公洛多伊斯卡被邪恶的杜尔林斯基 [Dourlinsky] 男爵囚禁于城堡中，她的恋人弗洛列斯基 [Floreski]通过由高尚的野蛮人蒂齐坎 [Titzikan] 率领的一众好心的鞑靼人的帮助，将洛多伊斯卡解救出来。[16] 这部作品——被有些奇怪地定位为"英雄喜剧"[comédie heroique] ——在一个喜剧性的饮酒场景和对白的使用上，清楚地显示出对法国喜歌剧的承袭。正统的革命情感充斥在这部歌剧中，例如第一幕的宣誓场景，弗洛列斯基和杜尔林斯基发誓要团结起来，共同抗敌，至死不渝。革命音乐也毫不犹豫地出现，全剧的第一首咏叹调（由蒂齐坎演唱）有着方整的三和弦性质的旋律、有特点的上拍以及极其简单的和声（谱例 VI—5），显示出最高品质的赞歌风格。此外，无处不在的男声重唱、编制扩充的管弦乐队以及结尾处壮观的大火场面指明了法国歌剧在此后十年中的发展方向。凯鲁比尼自己还写了两部具有革命精神的拯救歌剧——一部是《法尼斯卡》(1806)，同样以波兰为背景，另一部是备受推崇的《两天》[*Les Deux Journées*] (1800)，在这部作品的故事中，一个无辜的囚犯越狱后，藏身于一辆运水车。《两天》的脚本由布伊撰写，被称为"据真实事件创作"。凯鲁比尼深受海顿和贝多芬敬慕，在后一代作曲家中又受到舒曼的推崇，他对那个时代的音乐所产生的巨大影响远非其如今几近销声匿迹的地位所能说明。

148

谱例 VI—5：凯鲁比尼《洛多伊斯卡》，第一幕

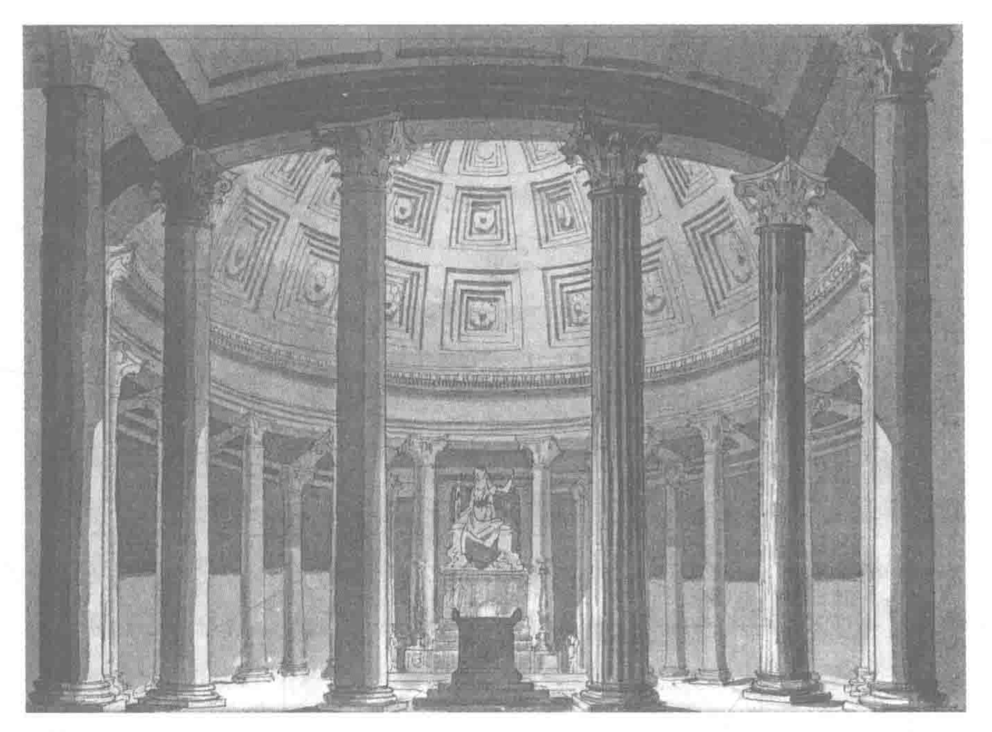


16. 有些著述者认为，弗洛列斯基和洛多伊斯卡可能是贝多芬《菲岱里奥》中弗洛列斯坦和莱奥诺拉的人物原型。



在拿破仑帝国的岁月里，另一位居住在法国的意大利音乐家加斯帕罗·斯彭蒂尼声名鹊起。1805年，他被官方称为“皇后的作曲家”，为各种庆典活动创作康塔塔，例如庆祝拿破仑在奥斯特里兹［Austerlitz］取得胜利（1805年12月），或是庆贺皇后的生日。1807年，他为法国舞台创作的第一部完整作品《贞洁的修女》［*La Vestale*］大获成功。该作也赢得了官方的认可：法兰西学院宣布此剧为“过去十年最优秀的歌剧”。德·茹伊所撰写的脚本情节是拯救歌剧的一种变体，讲述了一位罗马的贞女茱莉亚［Julia］被年轻的士兵利西尼乌斯［Licinius］所爱恋。她因违背自己的誓言，让圣坛上的圣火熄灭而面临被活埋的惩罚，在最后时刻被一种重燃圣火的超自然力量所拯救。这部歌剧要求庞大的演出阵容，为大规模合唱和壮观华丽的场面提供了各种展示的机会。作曲家为队伍行进和仪式提供了大段的器乐音乐。第一幕的终场中，当一组组议员、牧师、贞洁的修女、成队的士兵以及大量群众聚集在舞台上时，乐队奏出连续不断的音乐。而当凯旋的勇士出现时，响起了一段进行曲风格的快板音乐，为这段音乐，斯彭蒂尼在其已经相当庞大的乐队编制中又添加了低音鼓、三角铁和钹——这些土耳其禁卫军所使用的传统乐器与军事的联系显然使之非常适合伴随古罗马军团的出现。

如果这种对罗马军队凯旋归来的壮观展示契合了拿破仑全胜时代法兰西共和国的趣味，那么斯彭蒂尼的下一部歌剧，《费尔南德·科尔特兹》［*Fernand*



卡尔·弗里德里希·辛克尔［Karl Friedrich Schinkel］为斯彭蒂尼《贞洁的修女》1818 年在柏林的一场演出所绘制的场景。

Cortez］（1809）便更加具有鲜明的政治色彩。正是在拿破仑本人的促动下，斯彭蒂尼与埃斯蒙纳德［J. A. Esménard］和德·茹伊合作创作了这部赞颂墨西哥的西班牙征服者（尤其是科尔特兹本人）的作品——创作者有意以此情节来类比时下的事件和人物，这一点足够明显。在这两部作品中，斯彭蒂尼谱写了宣叙调对话和意大利式的咏叹调，但吸引听众的主要段落似乎是大型合唱和重唱。在这些段落中，纯粹的音量似乎常常比音乐趣味更为重要。缺乏创造性的和声很可能会让那些熟悉莫扎特《伊多梅纽》或格鲁克法国歌剧的合唱的听众大失所望。但斯彭蒂尼的风格手法——尤其是带给人的那种辉煌壮观的印象——将在很大程度上为十九世纪后来的歌剧实践（包括瓦格纳）设定标准。

149

在大革命和拿破仑时代的法国歌剧中，某些人们所熟悉的浪漫主题和场景开始越发频繁地出现。让-弗朗索瓦·勒絮尔（后来成为柏辽兹的老师） 和埃蒂安·梅于尔都用德西 ［P. Dercy］ 的一部名为《岩洞》［*La Caverne*］的脚本创作

了歌剧(分别在1793年和1794年)。这个故事根据阿兰·雷内·勒·萨奇[Alain René Le Sage]的《吉尔·布拉斯》[*Gil blas de Santillane*]写成，美化了一众有贵族血统且浪漫的法外之徒，他们占据了一个风景如画的地下洞穴。《保尔和薇吉妮》[*Paul et Virginie*]，贝纳丹·德·圣比埃[Bernardin de Saint-Pierre]的浪漫小说被两度改编为歌剧，分别由罗多尔夫·克鲁采（1793）和勒絮尔（1794）谱曲。伪造的莪相传奇中的诸多段落也被勒絮尔的《莪相，或游吟诗人》[*Ossian, ou les Bardes*]（1840）搬上舞台。在这部作品中，作曲家通过巧妙运用“土耳其音乐”这一手段来表现好战的斯堪的纳维亚人的粗蛮野性。优美如画并富有异域风情的风景、海上暴风雨、政治暴力斗争、大型群众场面以及强有力且多样化的音乐编制是十九世纪前二十年法国歌剧的主要特征。这一时期为后来罗西尼的《威廉·退尔》以及1830年代和1840年代法国大歌剧的发展奠定了坚实的基础。[17]

德语浪漫歌剧

在十九世纪之前，德语歌剧（无论是严肃的还是喜剧的）尚无可与意大利和法国歌剧相提并论的本土传统。在十七世纪和十八世纪都有一些作曲家的零星努力，希图确立某种德语正歌剧。从1678年至1737年，汉堡的公众歌剧院制作了多部严肃题材的德语歌剧。一个世纪之后，随着民族主义热情的高涨，许多讲德语的中心城市都专为发展德语戏剧（无论是否带有音乐）而建立了剧院。因此，1777年，曼海姆宫廷中上演了一部取材于德意志历史的歌剧，《君特·冯·施瓦茨堡》[*Günther von Schwarzburg*]，由安东·克莱恩[Anton Klein]撰写脚本，伊格纳兹·霍尔茨鲍尔作曲。这一事件被予以充分重视，以至于这部作品的乐谱得以出版，此作也成为有总谱出版的第一部德语歌剧。但无论是脚本还是音乐，此作的风格都明显借自意大利正歌剧。事实证明，这次努力在很大程度上是徒劳，仅仅用德语呈现意大利宫廷歌剧的传统惯例难以推动德意志歌剧此后的发展。

150

---

17. 本书第七章将更为充分全面地描述作为音乐中心和思想文化中心的巴黎。

产生更大影响的是对较为质朴的英国民谣剧的改编，主要是在德意志北部地区。在1740年代和1750年代，德意志观众对一些令人愉悦但较为平庸的作品（如查尔斯·科菲[Charles Coffey]的《麻烦缠身》[*The Devil to Pay*]和《快乐的鞋匠》[*The Merry Cobbler*]）的德译本演出表现出积极的热情。这些歌唱剧（即这些作品如今的称谓）采用了对白，间插其间的歌曲也配以德语译本，有时还会谱写新的音乐。莱比锡的克里斯蒂安·菲利克斯·魏斯（1726—1804），此类英语音乐戏剧改编的主要推动者，也在德语喜歌剧下一阶段的发展中产生重要影响。在1760年代和1770年代，他与多位音乐家（如同样来自莱比锡的约翰·亚当·希勒[Johann Adam Hiller]）合作，创作了一系列歌唱剧作品，让这一体裁稳步走上通向严肃可敬品质的道路。其中有些作品仅仅是将当时的法国喜歌剧翻译过来：例如，法瓦尔的《尼内特在法庭》[*Ninette à la Cour*]变成了《洛辛在法庭》[*Lottchen am Hofe*]，并由多位作曲家谱写了新的音乐。随着时间的推移，正如法国喜歌剧中的转变一样，关于农民、商人和技工的简单故事逐渐让位于命途多舛的爱情、魔幻故事以及充满冒险的拯救之路。哥达[Gotha]宫廷的作曲家格奥尔格·本达（1722—1795）以其1755年的《乡村集市》[*Der Dorfjahrmarkt*]和1776年的《朱丽叶与罗密欧》[*Julie und Romeo*]标志着这种取材上的日益"提升"。在他的音乐情节剧[melodrama]（即带有对白和器乐伴奏的戏剧作品）中，一些古典经典题材再次出现，例如《美狄亚》[*Medea*]和《阿里阿德涅在纳克索斯》[*Ariadne auf Naxos*]（都创作于1774年）。

在维也纳，歌唱剧（无论是本土的还是舶来的）从十八世纪中期就开始为人所熟知，1777年，约瑟夫二世在宫廷剧院正式建立了德意志歌剧团。莫扎特的两部成熟的歌唱剧就是在维也纳所发展的这种体裁的杰出范例。《后宫诱逃》[*Die Entführung aus dem Serail*]——1782年在维也纳上演——表明维也纳人对异域题材[18]以及多元风格混搭情有独钟：法国喜歌剧中最常见的ABA形式的序曲，以及除意大利喜歌剧外一切喜剧性歌剧都使用的对白，与不可避免的"土耳其"音乐轻而易举地混合在一起。此外还有带伴奏的宣叙调和令人惊叹的花腔咏叹调，

151

18. 背景设在土耳其，欧洲人贝尔蒙特[Belmonte]历经周折成功地将自己的恋人康斯坦策[Constanze]从帕夏（即土耳其国王）的后宫解救出来。

让人想起全盛时期的意大利正歌剧。1791 年的《魔笛》[*Die Zauberflöte*]——这部歌剧比任何其他作品都更加奠定了莫扎特在十九世纪的声望——表现出诞生之初的德语浪漫歌剧的具体特征。它属于当时日渐兴起的一类“魔幻”歌剧，此类歌剧范例还包括后来卡尔·马利亚·冯·韦伯的《自由射手》[*Der Freischütz*]。与《魔笛》同年上演于维也纳的另一例证是《吹管人，或魔竖琴》[*Der Fagottist, oder die Zauberzither*]，由多产的作曲家文泽尔·穆勒（1767—1835）谱曲。

在随后的二十年中，意大利歌剧重新在维也纳占据统治地位，并随着罗西尼从 1812 年开始所取得的成功而达到鼎盛。维也纳的一位本土作曲家通过创作德语歌剧来锲而不舍地遏制这股潮流，他就是舒伯特。无论我们多么罕见地将他的名字与歌剧联系在一起，从 1814 年至 1823 年，他创作了不下九部完整的德语歌剧，以及大约六部后来再未完成的创作计划。舒伯特在歌剧领域的努力并不像其器乐音乐和歌曲那样为之赢得颇多赞誉。其中只有两部，《孪生兄弟》[*Die Zwillingsbrüder*]（1819）和《魔竖琴》[*Die Zauberharfe*]（1819—1820）在他有生之年上演过。他的规模最大的一部作品，《费拉布拉斯》[*Fierrabras*]，虽然完成于 1823 年，但首次搬上舞台却是在 1829 年，在作曲家刚刚去世后不久；另外两部歌剧，《阿尔方索与埃斯特雷拉》[*Alfonso und Estrella*]（1821—1822）和《阴谋者》[*Die Verschworenen*]（1823），分别到 1854 年和 1861 年才得以与观众见面。

所有这些作品都表现出对维也纳音乐戏剧既有模式的遵循。《魔竖琴》（由格奥尔格·冯·霍夫曼[Georg von Hofmann]撰写脚本）基于当时风行的关于施有魔法的乐器的中世纪题材，备受维也纳观众青睐。舒伯特的歌剧分曲也遵循某些人所共知的步骤。十四首分曲中有六首是效仿格奥尔格·本达手法的音乐情节剧风格，因此这部作品有时被看作是一部音乐情节剧而非歌唱剧。游吟诗人和骑士的合唱反映了“歌唱协会”[Singverein]音乐的风格，器乐音乐则像舒伯特的大量其他作品一样，带有明确无疑的舞曲痕迹。[19]

19. 舒伯特为《魔竖琴》所写的 C 大调序曲正是后来被称为《罗萨蒙德序曲》[*Rosamunde Overture*]的乐曲。1827 年，该序曲以这一曲名出版，显然是经过了舒伯特的同意。而他为赫尔米纳·冯·凯齐[Helmina von Chézy]的戏剧《罗萨蒙德》所写的配乐，于 1823 年上演，并带有一首不同的序曲，即他为歌剧《阿尔方索与埃斯特雷拉》而写的序曲。

《阴谋者》(1823)[20] 的脚本是舒伯特的(也是贝多芬的)朋友伊格纳兹 · 卡斯特利 [Ignaz Castelli] 根据阿里斯托芬的两部喜剧《伊克里西阿》[*Ecclesiazusae*] 和《利西翠妲》[*Lysistrata*] 建构而成，背景从古希腊转移至中世纪欧洲。脚本写得较为粗糙，但舒伯特为之谱写了相当迷人的音乐。在第二分曲(即由阴谋者海伦娜 [Helene] 演唱的浪漫曲)中，有一支舒伯特所写过的最具意大利风格的带有装饰的旋律。但烘托氛围的单簧管助奏和某些利德式的旋法——例如最后几小节中从小调到大调的惊人转换——还是显示出作曲家创作德语歌曲的本土习惯。频繁出现的重唱通常听来仿佛本土音乐中的主调合唱曲；由男性角色表演的进行曲和合唱(No. 5)有着密集型三和弦，并对下属和声加以强调，这是德语男声合唱音乐的典型手法(请见谱例 VI—6)。

谱例 VI—6：舒伯特《阴谋者》，第一幕，"平静下来，我的剑！"



舒伯特为自己歌剧的前途感到灰心沮丧，这一点很容易理解。在 1824 年 3 月写给利奥波德 · 库佩尔维泽 [Lepold Kupelwieser](《费拉布拉斯》脚本作者的兄弟)的一封书信中，他写道：

> 你兄弟所写的那部歌剧……被认为无法使用，因而也没有剧院愿意上演我的音乐。卡斯特利的歌剧《阴谋者》，在柏林由一位当地作曲家[21] 谱曲，并且大受欢迎。可见我创作这两部歌剧似乎再次是白费心机，徒劳无益。[22]

---

20. 后来被称为《家庭战争》[*Der häusliche Krieg*]。
21. 指的是格奥尔格 · 亚伯拉罕 · 施耐德(Georg Abraham Schneider, 1770—1839)。
22. O. E. Deutsch, ed. *The Schubert Reader: A Life of Franz Schubert in Letters and Documents*, trans. Eric Blom (New York, 1947), p. 339.

153 舒伯特歌剧糟糕的接受状况常常被归因于拙劣的脚本。的确，这些脚本在情节和语言上似乎较为平庸，但这一时期很多成功歌剧的脚本同样如此。舒伯特作为戏剧音乐作曲家的困境的原因之一可以在上述引文的措辞中找到：“你兄弟的歌剧”和“卡斯特利的歌剧”。他似乎将歌剧看作是附加音乐分曲的戏剧作品。他的音乐无论多么引人入胜，通常都是彼此分离的独立段落，具有德语歌曲的静态性，而未能推动戏剧的进展。他的歌剧绝对无法与罗西尼音乐喜剧那敏锐的机智和笃定的戏剧节奏相媲美。

1813 年，四处游历的作曲家路易 · 施波尔摆脱了哥达公爵宫廷的束缚，在维也纳一座声名显赫的剧院——维也纳河畔剧院——担任音乐指导。同年，他创作了一部取材于浮士德传奇的三幕歌剧，由伯纳德［J. C. Bernard］撰写脚本。[23] 施波尔的《浮士德》在维也纳不比舒伯特的歌剧作品成功多少：在创作完成几年后首演，仅上演几场便销声匿迹。这一时期的维也纳观众似乎并不关心本地作曲家创作的德语歌剧。然而，施波尔后来在卡塞尔宫廷担任音乐指导时（从 1822 年起），创作了一系列成功的德语舞台作品：《策米雷与阿措尔》［*Zemire und Azor*］（1819 年创作）、《耶松达》［*Jessonda*］（1823）、《山神》［*Der Berggeist*］（1825）、《十字军东征者》［*Die Kreuzfahrer*］（1845）等等。在《浮士德》中，施波尔在某种程度上吸收了意大利趣味，既有对白也有宣叙调。《策米雷与阿措尔》（由马蒙泰尔［J. –F. Marmontel］的法语脚本[24] 改编而来）的音乐更具意大利风格，反映了罗西尼的某些手法，而施波尔曾宣称自己并不喜欢罗西尼的歌剧作品。他的自传中这样写道：

> 虽然我并非罗西尼音乐的仰慕者……但“唐克雷蒂”在法兰克福所赢得的赞誉对我的这部新歌剧并非完全没有影响……这也解释了为什么“策米雷与阿措尔”的音乐有如此多的加花和声乐上的装饰性。[25]

---

23. 这一脚本似乎与歌德的《浮士德》没有关系，后者自 1790 年以《浮士德：片段》［*Faust: ein Fragment*］出版以来就在德意志地区家喻户晓。
24. 1771 年由格雷特里谱曲。
25. *Louis Spohr's Autobiography*（London, 1878）, 2, pp. 58–59.

施波尔最著名的歌剧，《耶松达》，[26] 在整个十九世纪一直是欧洲的标准保留剧目。故事发生在马拉巴尔［Malabar］，主要戏剧动作的发生伴随着极具异域风情的婆罗门、印度士兵和神殿舞者（舞姬［bayaderes］）的多段合唱。音乐和戏剧情节与德语歌唱剧相去甚远。此作通篇演唱，呈现了多种带伴奏的宣叙调和清宣叙调，以及长大的重唱和咏叹调。施波尔的音乐通常写作精良，较为保守，类似（例如）凯鲁比尼在十八、十九世纪之交时的风格。谱例 VI—7 所示为第一幕中女主人公耶松达长大咏叹调第二部分的开头。此处经过性的半音不断为从不离开主调的音乐增添活力和色彩。此外，大量的声乐装饰音和引人注意的高音表明了意大利歌剧范本的重要影响，比对《策米雷与阿措尔》的影响更甚。

154

谱例 VI—7：施波尔《耶松达》，第一幕，"不久我就变成了幽灵"



26. 爱德华·盖尔［Eduard Gehe］所撰写的脚本改编自勒米埃［A. M. Lemierre］的悲剧《马拉巴尔寡妇》［*La Veuve de Malabar*］（1710）。



155 在德语浪漫歌剧和德意志人对音乐的浪漫主义态度的发展过程中，一位极为重要的人物是恩斯特·特奥多尔·威廉·霍夫曼（大约在 1808 年，出于对莫扎特的仰慕，他将名字中的“威廉”改成了“阿马迪乌斯”），我们之前曾经提到过他也是一位音乐批评家。E. T. A. 霍夫曼的歌剧创作既不多产，也不是特别成功。他写了五部歌唱剧和一些戏剧配乐（其中大部分作品从未上演）以及一部不可多得的歌剧作品《乌亭》[*Undine*]（创作于 1813—1814 年，1816 年首演于柏林）。但就他的生平和作品而言，霍夫曼成为了浪漫艺术家-音乐家的典型，甚至是几近漫画式的典型代表。虽然所接受的是法律专业的教育，但他所关心的唯有艺术，1808 年通过在报纸上刊登广告，他成为班贝格 [Bamberg] 剧院的音乐指导。由于在指挥方面基本上没有任何经验，他完全不适合从事这一职业，大约两个月之后离职。但他还是在该剧院继续待了一段时间，担任布景画师，并偶尔提供戏剧配乐。后来，他在德累斯顿的一家歌剧团担任过一段时间的指挥，也并不比之前成功多少。1814 年，霍夫曼成为柏林的一名宫廷助手，并在名义上从事司法工作，直到逝世。

虽然霍夫曼总是将自己看作一名音乐从业者，但他饱受浪漫艺术家的通病般的困扰，即缺乏早年的系统训练。在音乐和绘画上，他始终带有某种业余性。但他很早便受到浪漫作家的影响，特别是路德维希·蒂克（Ludwig Tieck, 1773—1853）和

瓦肯罗德尔（W. H. Wackenroder），大约从1810年起，他越发偏爱后来使他闻名于世的那种散文写作：比喻夸张的音乐批评——虽然也常常用细致的音乐分析加以充实——和富于幻想的故事和小说。音乐和音乐题材被编织进他的全部著述中。在他著述作品中反复出现的一个人物是半疯的乐长约翰内斯·克莱斯勒［Johannes Kreisler］，这个人物既体现了理想的浪漫音乐家的情感状态，也有着霍夫曼自己的影子。霍夫曼第一次在著述中呈现克莱斯勒这个人物时，如是写道：

> 约翰内斯不断地受到内心想象和梦想的驱使，仿佛漂浮在永远起伏不定的汪洋大海上，徒劳地寻觅着那个保证能够带来他作品所需要的平静的天堂。因此，甚至他的朋友都无法让他完成一部作品，也无法阻止他摧毁他所写下的东西。有时，他在夜间创作，激动万分，唤醒隔壁的朋友，在这种乐思如泉涌的状态下以惊人的速度为后者演奏自己所写的作品。他会为自己的成功而留下欣喜的泪水，认为自己是世界上最幸运的人。然而，第二天，这部杰出的作品就会被弃入火堆。[27]

156

在霍夫曼的描绘中，艺术家被他人所不可知的力量所引导，并且常常无法适应日常的社会生活。他的生命和艺术——或者说（对于克莱斯勒和霍夫曼这样的人而言）是多种艺术的联觉性融合——不可分割。霍夫曼所写故事中的异域风情和超越世俗的元素被看作是艺术家真实的心智体验。此类观点深深吸引了后世的几代作家和音乐家。罗伯特·舒曼在其较早的散文写作中很大程度上采纳了霍夫曼的笔法，并通过钢琴作品《克莱斯勒偶记》（1838）纪念霍夫曼笔下的这个传奇乐长。瓦格纳在十六岁时将自己描述为“狂热痴迷于最疯狂的神秘主义，主要是因为阅读霍夫曼的作品”。[28] 在成熟时期，瓦格纳则在《汤豪瑟》和《名歌手》的脚本中采用了霍夫曼的故事。而霍夫曼所写的《唐·乔万尼》［*Don Juan, eine*

---

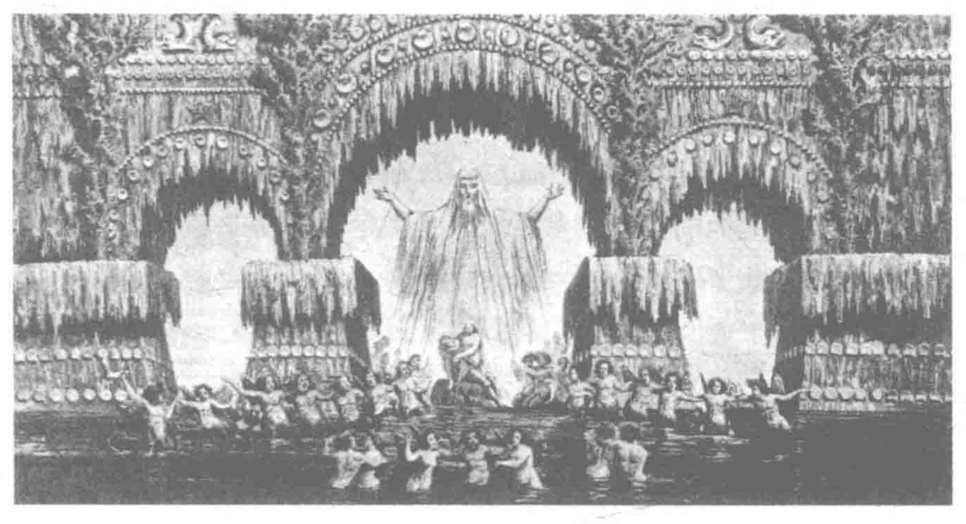
27. 选自《克莱斯勒偶记》［*Kreisleriana*］，出版于 *Phantasiestücke in Callots Manier*（1814）。这份英译文来自 R. Murray Schafer, *E. T. A. Hoffmann and Music*（Toronto, 1975）, pp. 113–114. 克莱斯勒这个人物可能是根据另一个虚构音乐家创造的，即瓦肯罗德尔笔下的约瑟夫·伯灵格［Joseph Berglinger］。
28. Richard Wagner, *Autobiographishce Skizze*, 英译文出处同注 27，第 185 页。

fabelhaftige Begebenheit]（1813）影响了一个世纪的人对莫扎特那部杰作的认识，包括克尔凯郭尔［*Soren Kierkegaard*］在《非此即彼》［*Either / Or*］（1843）中的著名论述。

《乌亭》是霍夫曼歌剧中唯一受到公众关注的作品，它显然属于界定有些模糊不清的德语浪漫歌剧体裁。此类歌剧的典型特征是以与中世纪传奇相关的骑士或魔法故事为题材，有瑰丽的风景，有意将现实与超自然力量并置，并且在脚本和音乐中都具有某些显而易见的“日耳曼”元素。《乌亭》的脚本是基于弗里德里希·德·拉·莫特·富凯［Friedrich de la Motte Fouqué］的同名德语故事。其背景为纯净的自然世界与中世纪的辉煌场面交替出现，其中真实人物与超自然人物混杂在一起，包括富有魅力的水神乌亭。霍夫曼的音乐大部分较为平庸。具有某种莫扎特味道的方整旋律配以多处减七和弦与增六和弦音响；多段合唱主要由直白的主调歌唱组成；富有创新的配器，尤其是木管声部某些色彩性伴奏音型的使用，可以弥补单调平淡的总体印象——这种印象迥异于我们与作为文学家的霍夫曼相联系的那种天马行空的想象。

霍夫曼的这部歌剧在1816年首演于柏林时，得到了卡尔·马利亚·冯·韦伯的赞赏，后者常被称为德语浪漫歌剧的创始人——虽然霍夫曼、施波尔、舒伯特，或许也包括文泽尔·穆勒，甚至还有莫扎特，可能具备同等资格享有这一称

157



霍夫曼歌剧《乌亭》的舞台布景设计，卡尔·弗里德里希·辛克尔［Karl Friedrich Schinkel］1816年作。

号。韦伯早年的生活和训练与霍夫曼的非常相似：童年随着在巡演剧团工作的家庭[29]四处旅行，居无定所，这使得他早年无法接受任何方面的系统性教育，但韦伯很早便在音乐和写作方面显示了出色的能力。十四岁时发表了自己的第一篇文章，激烈地回应了其首部歌剧《森林少女》[*Das Waldmädchen*]（弗赖堡，1800）的一篇乐评。在随后的岁月中，他继续写作散文：大约 1809 年开始写乐评，并写有一部未完成的自传性小说，名为《作曲家的生涯》[*Tonkünstlersleben*]。在 1813 年之后，他开始为自己指挥的歌剧撰写说明性的专著。但韦伯的职业生涯与霍夫曼的大相径庭。他很早便获得贵族的赞助，开始结识重要的音乐家（如米夏埃尔 · 海顿以及后来的戈特弗里德 · 韦伯）。就连他最早的几部歌剧作品都上演了很多场，他还积累了足够的指挥经验，从而成功担任过一些主要歌剧院的音乐指导。韦伯作为作曲家和音乐家的生涯似乎实现了霍夫曼对自己的生活所抱有的一切期望。

在创作了《森林少女》和《彼得 · 施莫尔》[*Peter Schmoll*]（1803）这些如今仅存片段的早期作品之后，韦伯接下来的主要歌剧创作计划是《西尔瓦娜》[*Silvana*]（1810；在很大程度上是《森林少女》的重写）和《阿布 · 哈桑》[*Abu Hassan*]（1811）。《西尔瓦娜》由一位名叫弗朗茨 · 卡尔 · 希默 [Franz Carl Hiemer] 的人撰写脚本，在某些方面综合了一系列在法国歌剧中便已为人所熟知的浪漫元素：一个天真无邪的自然之子（西尔瓦娜）居住在一个岩洞中，周围是一片广袤的森林，可以听到四处游走的猎人吹起狩猎的号角。这种景象使得韦伯最富色彩性和联想性的配器手法有了充分的用武之地——尤其是为圆号声部所写的音乐，类似我们在其几乎同时创作的《第二交响曲》中所注意到的音响。[30] 独幕歌剧《阿布 · 哈桑》的脚本由希默根据《一千零一夜》改编而来，韦伯在这部作品中转向一种近乎纯粹的古典风格，谱写了一出显然受到莫扎特《后宫诱逃》影响的令人愉悦的“土耳其”喜剧。这一点从以下方面可以看出：偶尔出现的意大利式的花腔唱段，例如在阿布 · 哈桑与法蒂莫 [Fatime] 二重唱（No. 4）中，由欧马尔 [Omar] 演唱的喜剧性音乐（这个角色有些类似莫扎特作品中的奥斯敏 [Osmin]），以及此剧的唱段“焦急地敲门”[Aengstlich klopft] 与莫扎特的“啊，

158

29. 韦伯的家庭与莫扎特的家庭有法律上的姻亲关系。
30. 请见前文，第 94 页。

多么渴望"［O wie ängstlich］之间在伴奏上的相似性。[31] 韦伯对这部歌剧的构思，是将之定位为宫廷娱乐活动——1811 年，此作接连在慕尼黑、斯图加特和符腾堡上演——因而此作几乎无法显示出韦伯歌剧创作此后的发展方向。

在韦伯写出下一部歌剧之前，过去了将近十年的时间。在这十年中，他的大部分精力都用于担任指挥，先后在布拉格（1813—1817）和德累斯顿（1817—1826）任职歌剧指导。但在这些年中，韦伯对于音乐的看法、对音乐与戏剧及其他艺术之间关系的认识逐渐成熟。他深受当时盛行的浪漫美学观的影响。在海德堡，他曾与克莱门斯 · 布伦塔诺［Clemens Brentano］和阿西姆 · 冯 · 阿尼姆［Achim von Arnim］来往，这两人编订了那部激发了几代浪漫主义者的民间诗歌集《少年魔角》［*Des Knaben Wunderhorn*］。1810 年，他在巴登-巴登第一次见到诗人、小说家路德维希 · 蒂克，并在 1825 年任命后者为德累斯顿歌剧院的戏剧指导。他与 E. T. A. 霍夫曼的联系始于 1811 年的班贝格，直到霍夫曼对其《自由射手》(1821）发表了一篇令他不悦的评论后，两人的关系才逐渐冷淡下来。韦伯的《作曲家的生涯》（其主人公费利克斯有着韦伯和乐长克莱斯勒的影子）中有很多段落也显示出霍夫曼的影响。而韦伯在 1810 年试图建立的秘密音乐会社［*Harmonischer Verein*］中，也可以看到霍夫曼式的将现实与幻想相融合的偏好，因为该会社的成员要采用怪异的笔名，与音乐中的一切庸俗现象作斗争。[32]

韦伯的艺术理论主要集中在歌剧领域，在他为霍夫曼《乌亭》所写的评论中，他引用了自己《作曲家的生涯》中的几段文字，表达了自己的某些艺术观点：

159

> 歌剧比任何其他艺术门类更难避免这种现象（在此指的是各组成部分的分裂）——因而这一问题在歌剧中也更为常见。当然，我所理解的歌剧是那种德意志人所要求的歌剧——一部完满自足的艺术作品，其中相互联系、通

31. 大约七年之后，韦伯表达了对莫扎特这部歌剧的仰慕："对于我自己的艺术趣味而言，这部欢乐的作品，充满年轻的力量和少女般的温柔，尤其富有吸引力。" *Sämtliche Schriften von Carl Maria von Weber*, ed. G. Kaiser （Berlin and Leipzig, 1908）, p. 303.

32. 在韦伯为这一会社所起草的会规中，他将自己和朋友雅各布 · 比尔（即后来的贾科莫 · 迈耶贝尔）、戈特弗里德 · 韦伯及亚历山大 · 冯 · 杜什［Alexander von Dusch］任命为该团体的创建者。其中第 14 条规定，这一会社的主要目标是"提升和弘扬（音乐中的）优秀品质——无论这些品质是在何处被发现的——并尤其关注崭露头角的青年才俊。" *Sämtliche Schriften*, p. 13.

力合作的不同艺术门类各自做出的贡献彼此融合，又消失不见，并在此过程中以某种方式形成一个新的世界。

通常，个别几段引人注目的分曲会决定整部作品的成败。只有极少数情况下，这些分曲虽然在被听到的那一刻悦耳动听，令人兴奋，但最终融化于出色的总体印象中，这才是恰当的，因为人们最先赞赏的是整体。随后，当进一步熟悉作品时,他们才可能因组成整体的各部分的优美品质而感到愉悦。[33]

韦伯对歌剧中“孤立分曲”建构的反对意见既不新鲜，也不令人惊讶。早在十八世纪就有弗朗西斯科·阿尔加罗蒂［Francesco Algarotti］、格鲁克等人针对标准的“宣叙调-咏叹调”结构提出类似的批评。但十八世纪的歌剧理论家对这一结构的批评通常是因为该结构使得咏叹调占据统治地位；而他们首先要求的是戏剧上的完整性，是一种音乐作为“诗歌的仆人”的歌剧。但韦伯所主张的是组成歌剧的各种艺术门类完全融合，以形成一种大于部分之和的作品总体。这一观点直接来源于德意志浪漫美学的主旨，它对于十九世纪歌剧后来的发展具有决定性的影响。

上述引文中所隐含的，也是韦伯大部分歌剧批评中所存在的是鲜明的民族主义情感。当他担任德累斯顿宫廷的德语歌剧指导时，这种情感变得更为显著，因其要与为同一剧院制作意大利歌剧的弗朗切斯科·莫拉奇［Francesco Morlacchi］进行直接较量。在韦伯刚任职后所写的第一份《戏剧音乐札记》［*Dramatisch-musikalische Notizen*］中，他如是解释：

意大利人和法国人已为自己创造了他们心满意足进行实践的歌剧形式。对于日耳曼人则并非如此。他们总是充满好奇，始终寻求进步，取他人之长而为我所用——但是以一种更为深刻的方式进行利用。[34]

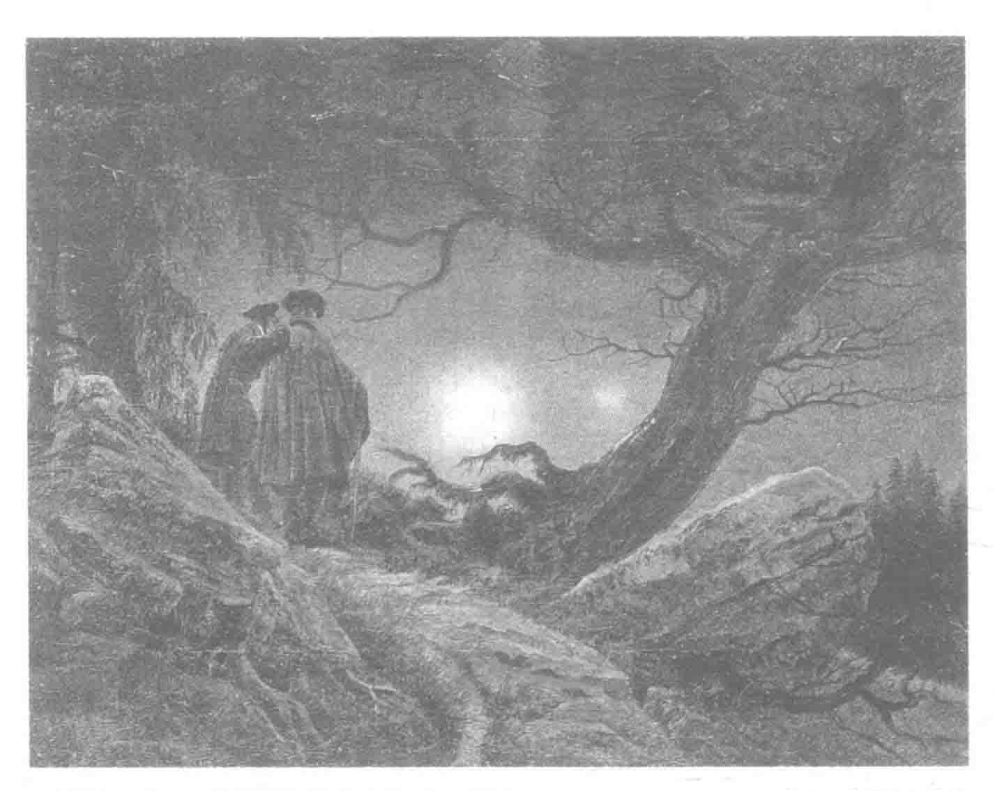
这种言论在1817年的日耳曼人听来非常中肯，因为此时拿破仑所带来的混乱局面最终得以平息，民族自豪感开始变得越发强烈。

33. *Allgemeine musikalische Zeitung*, 19（1817）: 203. 这段经过某些修改的英译文来自 O. Strunk, *Source Readings in Music History*（New York, 1950）, p. 803.

34. *Sämtliche Schriften*, p. 277.

当韦伯在 1821 年完成《自由射手》时，在许多人看来，他已创造出典型的德语浪漫歌剧（可以肯定的是他创作了其中最受欢迎的一部，因其上演率要高于任何其他德语歌剧）。《自由射手》充满德意志浪漫主义的诸多鲜明特征。弗里德里希·金德[Friedrich Kind]所撰写的脚本是基于约翰·奥古斯特·阿佩尔[Johann August Apel] 的一部鬼怪故事集中所讲述的一个古老的日耳曼神话。故事发生在德意志地区的广袤森林，这个地方不但环境宜人，而且充满威胁。随着故事的展开，阴森可怖的超自然力量不断侵扰着普通人的日常生活。天真质朴的猎手马克斯 [Max] 根据习俗必须赢得一场射击比赛才能得到他的恋人阿迦特 [Agathe]，一名与阴间势力（由阴暗的萨米尔[Samiel]所代表）结盟的猎手卡斯帕尔[Caspar] 说服马克斯使用“自由子弹”，因其具有魔力，可以依其意愿击中目标。制造这些子弹需要经过一些黑暗的仪式，在这个版本的故事里，这些仪式发生在可怕的狼谷。萨米尔手中仅存一发自由子弹，卡斯帕尔认为这发子弹的目标是阿迦特，但实际

160



在卡斯帕·大卫·弗里德里希的作品《两人观月》[*Two Men Looking at the Moon*] 中，自然被视为超越尘世，充满威胁。

上目标是他自己。马克斯因与魔鬼勾结而被驱逐，但在一位神秘隐士（代表仁慈的超自然力量）为其辩护之后，马克斯得到宽恕。全剧结尾皆大欢喜，马克斯也如愿完婚。

这样一个脚本为作曲家提供了大量有用的风光和场景——就像德国画家卡斯帕·大卫·弗里德里希［Caspar David Friedrich］创作的一系列风景画：人迹罕至的大片森林，射击比赛，为未婚夫担忧的天真少女（奇怪的是，剧中没有任何爱情场景），以及最重要的，狼谷中的黑暗经历。韦伯为此谱写的音乐有着极其丰富的乐队效果，并且经过研究而运用了民间风格的旋律曲调。在韦伯后来与批评家罗伯［J. C. Lobe］的交谈中，他具体谈论了这一点：

> 《自由射手》中有两个主要元素极为鲜明，一目了然——狩猎生活和魔鬼势力（由萨米尔代表）的统治。因此在为这部歌剧谱曲时，我必须寻找恰当的音色来突出这两种元素的特征。我对这些色彩的寻求和运用，并不仅仅是在诗人表明其中某一元素时，也是在这些元素可以得到有效利用时。表现森林和狩猎生活的音色很容易找到：由圆号来提供。难点在于为圆号找到简单而流行的新旋律。为此我在民间旋律中进行搜寻，如果我出色地完成了这一任务，那是因为我进行了认真的研究。我甚至并不避讳使用这些民间曲调中的某些部分——就具体的音符而言，我是不是可以这样说？……在我看来，最重要的部分是马克斯的话："我被困于黑暗力量的陷阱。"因为这句话向我表明应当给予这部歌剧的主要特征是什么。我必须尽可能频繁地通过音色和旋律提醒听众这些"黑暗力量"的存在……我常常思考，什么才是表现这一险恶元素的正确色彩。它显然应当是一种晦暗阴郁的色彩——小提琴、中提琴和低音提琴的最低音区，尤其是单簧管的最低音区，因其似乎尤为适于描绘这种凶险，此外还有大管的哀痛音响，圆号的最低音区，鼓的滚奏或单击。[35]

161

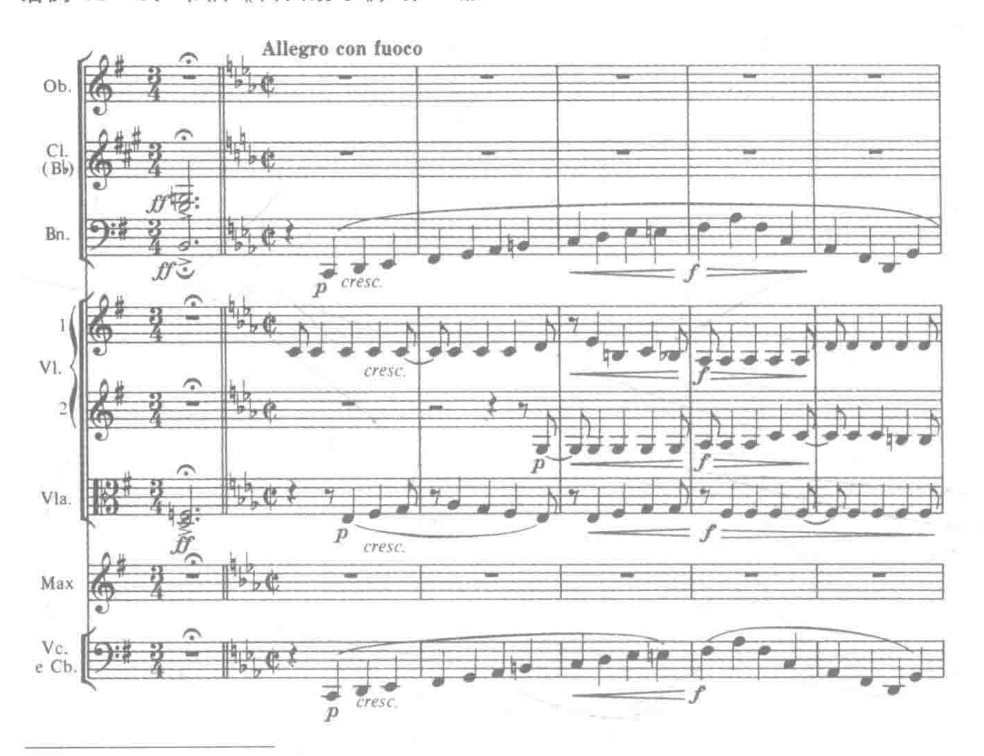
韦伯在引文中所提到的马克斯的歌词来自第一幕马克斯的咏叹调，"穿过树林，踏过草地"［Durch die Walder, durch die Auen］，就在他去往狼谷之前。在这

---

35. J. C. Lobe, *Gespärche mit Weber in fliegende Bältter*, 1（1853）. 英译文来自 John Warrack, *Carl Maria von Weber*（2nd ed., Ca=mbridge, 1976）, p. 221.

首咏叹调中，马克斯在两种情绪间摇摆，一种是为即将到来的严峻考验而感到恐惧，一种是想到阿迦特和往昔岁月的美好思绪。歌词“我被困于黑暗力量的陷阱”标志着从愉悦的怀旧情思转变为沉郁阴森的心境，韦伯为此根据他自己的想法谱写了音乐。当萨米尔在背景中神秘出现时，单簧管、大管和中提琴的最低音区奏出持续的减三和弦，紧随其后的是弦乐急促、低沉的 C 小调切分音型，该音型成为马克斯唱段的伴奏(请见谱例 VI—8)。代表质朴的狩猎生活的圆号随处可见(例如第一幕的合唱“让滑稽的号角响起”[Lass lustig die Hörner erschallen])，而且有大量民间风格的音乐，尤其是让人想起德意志歌唱协会 [*Singverein*] 音乐的合唱织体——例如第三幕的猎人合唱和伴娘合唱。这部歌剧的两个主要戏剧动机——质朴的天真与超自然恶势力——被给予两种截然不同的音乐，这一点从歌剧的一开始便可明确听到，因全剧的两个主要音乐主题在序曲中被直接并置在一起。[36]

谱例 VI—8：韦伯《自由射手》，第一幕



36. 在序曲中使用歌剧主体里的音乐，这一做法并不新鲜：例如莫扎特的《唐·乔万尼》和施波尔的《浮士德》就采用了这一手法，为人们所熟悉。



在韦伯写于德累斯顿的第一份《戏剧音乐札记》[37]中，他似乎表示，德语歌剧最主要的特征是兼容并包——“取他人之长而为我所用”。《自由射手》充分体现了这一原则。其中那些户外的现实场景（包括如画的风景和暴烈的场面）自十八世纪末以来就在法国歌剧中为人们所熟知。频繁出现的合唱和舞蹈也让人想起此前的法国歌剧，许多人物角色——尤其是马克斯和阿迦特的表妹安馨［Aennchen］——也是法国喜歌剧中常见的角色类型。韦伯从这些剧目中寻求范本，这一点不足为怪：他在布拉格和德累斯顿所指挥的大部分作品都是法国歌剧的德语改编版。而无论韦伯宣称自己对意大利歌剧有何成见，[38]意大利歌剧的特征在《自由射手》中也并非完全消失不见。这一点尤其体现在安馨（这一角色就所有其他方面而言似乎都是从法国歌剧而来）的浪漫曲与咏叹调“我梦见很早已故的伯母”［Einst träumte meiner selgen Base］。咏叹调的开头有着我们可以在多尼采蒂音乐中

163

37. 请见上述引文。

38. 韦伯在其《作曲家的生涯》中曾讽刺意大利歌剧的配器：“双簧管叠加长笛，单簧管叠加双簧管，长笛叠加小提琴，大管叠加低音声部。第二小提琴叠加第一小提琴，中提琴叠加低音提琴。人声声部可有可无。小提琴叠加人声。”

听到的那种活泼一致的节奏型和简单的和声（请见谱例 VI—9）。

谱例 VI—9：韦伯《自由射手》，浪漫曲与咏叹调



韦伯最引人瞩目的成就之一是他对大型、统一的音乐场景的建构。一个著名的例子是狼谷片段。这是第二幕的终场，而终场通常一定会配以连续不断的音乐。164 但韦伯所呈现的是多种技法的流畅混合——合唱写作、多种类型的宣叙调、情节剧、咏叙调唱段，以及连绵不绝、地位显著的乐队参与——这在当时是独一无二的。组合成对的 C 小调和 F♯ 小调为整个场景提供了调性上的支柱，并巩固了 C 小调与魔鬼要素的显著联系，这一联系在全剧中随处可见。无论韦伯的音乐手段多么常见，在这部歌剧中，我们可以看到某些引人注目的大型建构原则在发挥作用：音乐主题、调性和乐队音色代表特定的戏剧动机和场景动机。如果说单个的要素已为人所熟

知，那么作曲家在这些要素间创造错综复杂的相互联系的持久努力则是独创的。

《自由射手》首演之后，在生命的剩余五年中，韦伯又创作了两部歌剧，《欧丽安特》[*Euryanthe*]（1823）和《奥伯龙》[*Oberon*]（1826），以及为皮乌斯·亚历山大·沃尔夫的戏剧《法国才女》[*Preciosa*] 谱写配乐；他在这一时期还开始创作一部喜歌剧，《三个平托斯》[*Die drei Pintos*]，如今仅存片段。[39] 韦伯将《欧丽安特》构思为一部类似斯彭蒂尼《贞洁的修女》那样的大型作品，采用了中世纪题材，并且大量融入超自然事件。赫尔米纳·冯·凯齐 [Helmina von Chezy] 所写的脚本——其中还有许多其他人（包括韦伯）的贡献和建议——对这个早先由莎士比亚在《辛白林》[*Cymbeline*] 中采纳的古老传奇所进行的改编粗糙拙劣，难以处理。传统的壮观场面和激烈场景在此有大量用武之地：一场中世纪节日、一条凶恶的巨蛇、一场朴素的婚礼、一个发疯场景，以及一首猎人合唱（必然带有号角和德意志男声合唱 [*Männerchor*] 式的歌唱）。韦伯在这部作品中的音乐常常遵循《自由射手》中为人所熟知的模式，但所有对话都配上了音乐，有些场景也表明他在大型戏剧事件的连续性音乐实现上日渐成熟，令人印象深刻。其中一例是第三幕的开头，女主人公欧丽安特被恋人阿多拉尔 [Adolar] 带到荒野，阿多拉尔要负责为欧丽安特所犯下的某些并未澄清的罪过而处决后者（而她当然是无辜的）。此时凶恶的巨蛇出现，阿多拉尔将之杀死。由于无法执行处决欧丽安特的命令，阿多拉尔将欧丽安特留在这个险恶的地方，任其自生自灭，随后欧丽安特唱出自己的伤痛和凄凉。这些事件的音乐连续不断。它是一张浑然一体的网络，由不断发生微妙变化的多种风格组成：宣叙调、咏叙调重唱，富于创意的色彩性乐队伴奏使之更为生动。但《欧丽安特》并未实现韦伯对歌剧的要求，即各个部分都融化为一种总体上的艺术效果，因为任何此类效果都被脚本的拙劣乏力所破坏。

165

《自由射手》为韦伯赢得了国际声誉。这部作品在整个德意志地区到处上演，并在法国和英国以各种支离破碎的形式上演，这使韦伯在 1825 年获得了一份来自伦敦的委约，请他指挥演出自己的三部作品：《自由射手》《法国才女》的配乐以及一部新歌剧《奥伯龙，或精灵之王的誓言》[*Oberon, or the Elf-king's Oath*]。

---

39. 1887 年马勒将之续写完整。

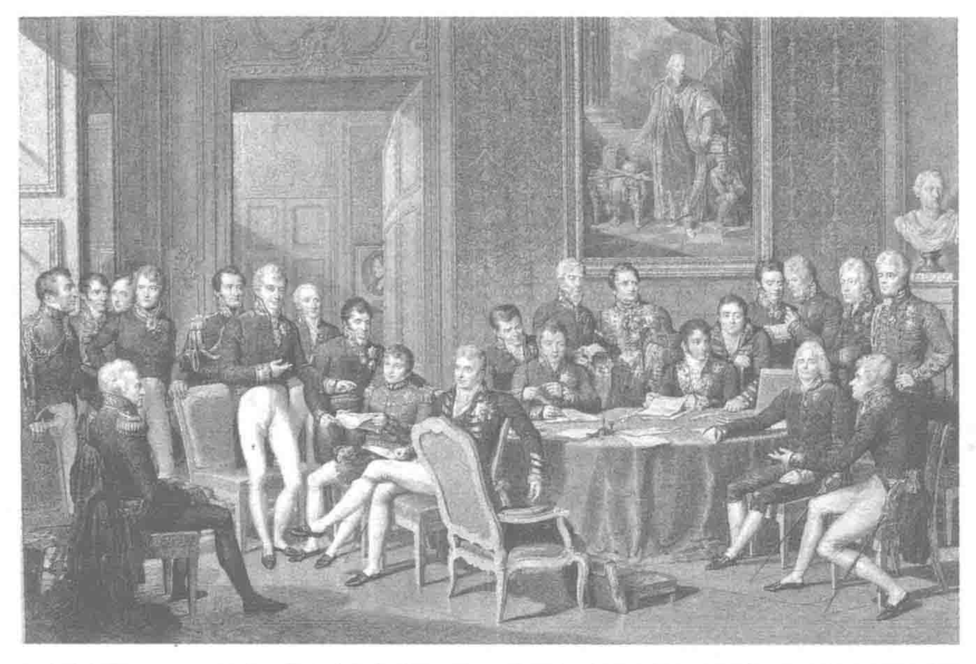
韦伯的健康状况从来都不是十分良好，此时更是患上了肺结核，但他还是在 1826 年 1 月出发去往英国，在进行了一系列较为成功的演出之后，韦伯于次年夏天在英国逝世。如果说在《欧丽安特》中，作曲家的良好意图因脚本的缺陷而受挫，那么在《奥伯龙》中，这一问题则更为尖锐。此剧同样是从中世纪骑士故事改编而来（而且也曾被莎士比亚所采用，即《仲夏夜之梦》），其英文文本由普兰谢 [J. R. Planché] 撰写，其目的在于取悦伦敦的公众。正如韦伯自己所抱怨的，剧中有很多角色并不演唱，而重要的戏剧事件发生时也没有任何音乐，在某些时候，这部作品更像是带配乐的话剧而非歌剧。有些部分的音乐极为迷人，序曲和蕾基娅 [Rezia] 的咏叹调"大海，你这巨大的怪兽" [Ocean, thou mighty monster] 仍旧为如今的音乐会爱好者所熟知。但《奥伯龙》在很大程度上处在浪漫歌剧传统之外，而这并不是韦伯的过错。

德语歌剧在十九世纪早期遵循着常见的模式。在十八世纪后期，歌唱剧通过吸收外来因素（尤其是法国喜歌剧的元素）而日益丰富。在十九世纪的前三十年中，德语浪漫歌剧在很大程度上是由诞生在大革命和拿破仑时期的法国的歌剧实践所构筑的，同时带有某些极具本土特色的元素。就其最狭义的定义而言，这种歌剧体裁并不持久，瓦格纳的《汤豪瑟》（1845）常被描述为这一体裁的最后一部作品。但它的某些特征，尤其是音乐连续性和大型统一性的倾向，将在十九世纪的剩余时间里成为欧洲歌剧实践的固定组成部分。

第七章
1830年至1848年的巴黎

当 1815 年辉煌的维也纳会议庆祝拿破仑的败落时，拿破仑本人逃脱了被驱逐流亡的境地，赶走了新近登基的路易十八，集结起三十五万大军，开始着手于再次征服欧洲。他的百日王朝决定性地终结于比利时滑铁卢的战役。但这一事件的惊人之处在于它竟然会发生，在于拿破仑这个全欧和平与稳定的破坏者仍旧能够在饱经战争之苦的法国和其他地方得到强大的支持。这一战役的成功（无论有多短暂）凸显出欧洲地区深刻的政治分裂。对于许多人而言，拿破仑仍旧代表着法国大革命的某些抽象的信条："人民主权"思想，君主制先天的不合法性，法律面前人人平等的观念，等等。维也纳体系以及奥地利的梅特涅亲王（维也纳体系的主要建立者）最关注的问题是防止革命的发生。为实现这一目的所采取的手段——例如君主复辟，采取内部措施来扼杀异议——与广泛传播的自由思想和民族主义情感背道而驰。维也纳会议以及随后反法同盟在巴黎、亚琛和特罗保［Troppau］举行的一系列会议的议案建立在摇摇欲坠、岌岌可危的基础上：分裂的政见，以及对起义之有效性的新的普遍信念。 166 167

到 1820 年，革命运动已经推翻了西班牙、那不勒斯和奥斯曼帝国的政府，1825 年俄罗斯也受到起义运动的震荡。但还是在法国，政府特权和各个市民阶层的权利问题得到最为鲜明的勾勒。路易十八被胜利的反法同盟推上法国王座（先后有两次——拿破仑百日王朝前后各一次），但受制于宪章，宪章规定了两院制立法机关，并大大限制了国王的权力。此外，路易十八变得谨小慎微，面对旧贵族、强大的资产阶级、"知识分子"、劳工和农民之间暂时缓和但极不稳定的关系，他没有采取任何措施打破这一状态。但他在 1824 年的离世使查理

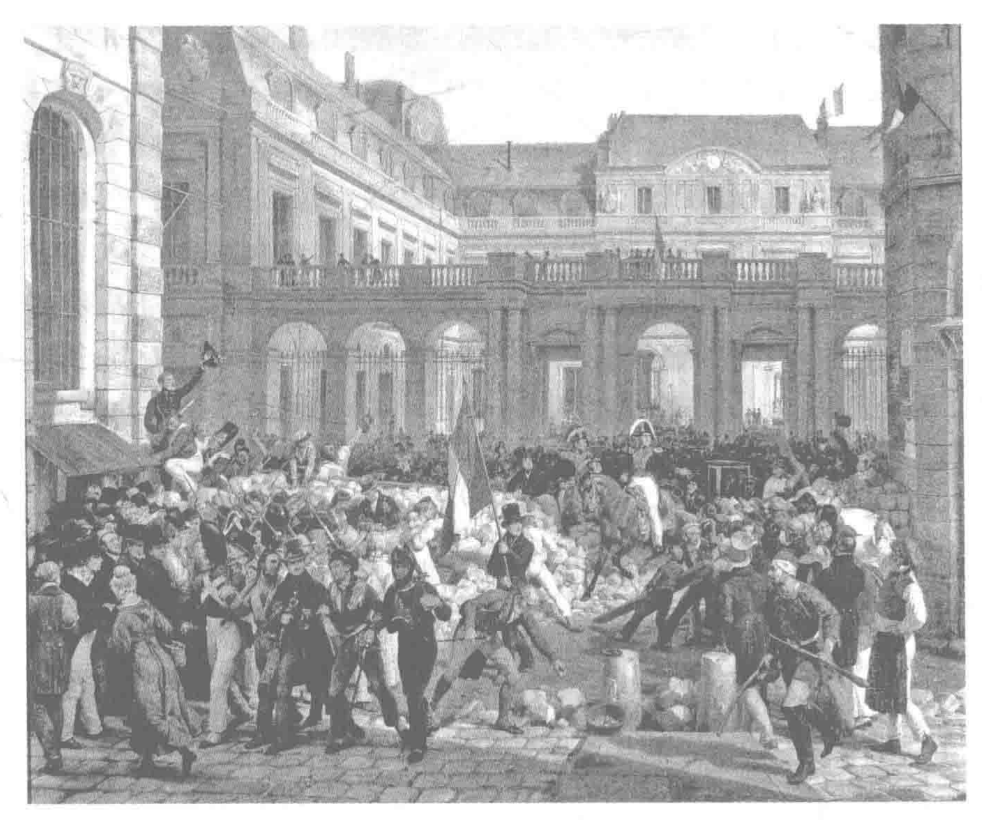


维也纳会议，1814-1815年。最左端是威灵顿公爵，梅特涅亲王指着卡斯尔雷勋爵，坐于桌子右侧的则是塔列朗亲王。

十世登上王位，这个曾经的阿图瓦伯爵是一位旧有体制原则的不折不扣的信奉者，也是最保守的贵族集团的支持者。查理十世着手于补偿这些贵族在大革命时期的损失，重新让神职人员成为法国教育的监管人，并逐渐恢复君主和教会的统治权。这些举措在大革命之后的法国不可能实现，但查理十世一意孤行——正如人们所言，“王冠遮住了他的双眼”——径直迈向灾难的深渊。王朝的崩塌发生于1830年，是对“七月法令”[July Ordinances] 的反抗，该法解散了立法机关，强加了出版审查，并且严重限制了选举权。颁布“七月法令”之后的第二天早晨，巴黎街头再次竖起了路障。两天之后，查理十世放弃王位，逃亡英国。这次“七月革命”几乎没有发生流血暴力事件，但具有极其重大的影响力。

168

随后建立的新政府是复杂妥协的产物。有了新的国王，路易·菲利普 [Louis Philippe]，1792年曾在共和军中服役，后在美国居住过一段时间。他自称“平民国王”，衣着普通，为了表明自己的民主倾向，他带着一把伞在巴黎四处游走，没



“七月革命”，1830 年，巴黎。查理十世被推翻，“平民国王”路易 · 菲利普登基。

有随从护驾。路易 · 菲利普深知力量的平衡已经决定性地转移到新兴的资产阶级手中，而且他主要是从新兴、富裕的银行家、制造商和商人那里求得支持。一个新的“资本主义贵族”阶层被给予一定的自由来加速法国对新生的工业革命的参与。与此同时，旧有体制所采取的多种镇压手段被取缔，法国对自由观念的宽容一度甚于欧洲大陆的任何其他国家。

大歌剧

在巴黎，新的政府和社会秩序对艺术产生了直接而深刻的影响。虽然艺术机构的传统赞助者——旧贵族——悻悻退出历史舞台，但剧院和歌剧院中有越来越

多的富裕的资产阶级。政府批准企业家路易 · 贝隆［Louis Véron］拥有声名显赫的巴黎歌剧院（皇家音乐学院）的特许经营权。路易 · 贝隆是一位办事有条不紊的商人，着手调整歌剧院的演出，以适应听众的趣味。他集结了一批富有凝聚力的导演、设计师和演员，他们同心协力，创造出了一种引起轰动的音乐娱乐体裁，称为大歌剧［grand opera］。[1]其他方面的努力也是为了保证大歌剧的成功。贝隆与新闻界的密切联系确保其演出享有大量的正面宣传。一队组织有序、报酬丰厚的捧场人，在一位名叫奥古斯特 · 勒瓦绪尔［Auguste Levasseur］的人的领导下，引导观众适时并热烈地鼓掌喝彩。

· 169 大歌剧最重要的脚本作家欧仁 · 斯克里布（1791—1861）在自己的脚本中运用了多种传统。他所选取的大部分题材（正如当时意大利严肃歌剧的那些题材）都是对古典时代之后的历史所进行的较为随意的改编。《波尔蒂契的哑女》［*La Muette de Portici*］，由 D. F. E. 奥柏谱曲，1828 年首演，描绘了十七世纪发生在那不勒斯的一次革命，但标题中的这个角色是虚构的；《犹太女》［*La Juive*］，1835 年由雅克 · 阿列维谱曲，是以康斯坦茨大公会议（1414—1418）为背景；而十六世纪的圣巴托罗缪日大屠杀则为贾科莫 · 迈耶贝尔（1791—1864）的成功之作《胡格诺教徒》［*Les Huguenots*］（1836）提供了背景。这些作品的脚本通常带有鲜明的自由倾向，顺应观众的普遍情绪，贵族通常被表现为反面人物，反对教权的情感色彩极其强烈——《胡格诺教徒》中的天主教徒被刻画成残忍行凶的狂热分子。

但无论历史事件被怎样诠释，它们不过是大歌剧真正要务——创造激动人心、恢宏壮观的场面——所实现的场合。盛大的庆典和行进已经通过斯彭蒂尼的歌剧而为人所熟悉，除此之外还有恐怖骇人的事件所带来的刺激。这些事件有时充满威胁，具有超自然因素，良好地继承了哥特小说和德意志浪漫歌剧的传统。《恶魔罗勃》第三幕的修道院场景中，一群死去的修女从坟墓中复活，扯下她们的修女服，表演了一段阴森恐怖的舞蹈；也有些恐怖事件是现实的，例如《胡格诺教徒》中的大屠杀场景。对于大歌剧中所有这些壮观场面而言，具

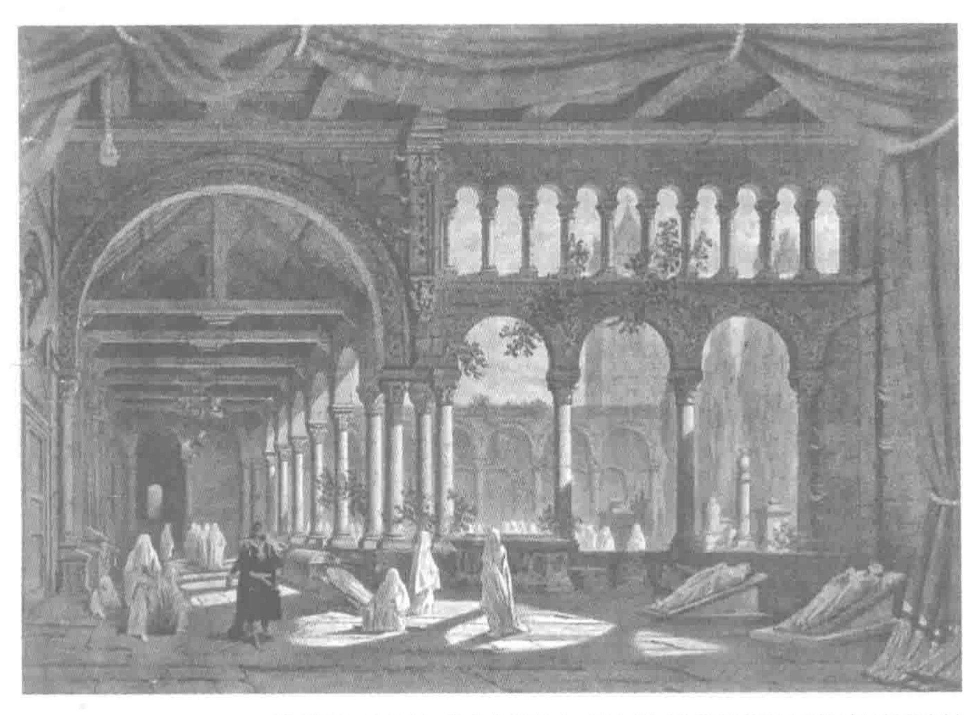
---

1. 对大歌剧全面而敏锐的描述可见于 William L. Crosten, *French Grand Opera; an Art and a Business*（New York, 1948）。本书关于这一领域的讨论受到这本著作的影响。

有至关重要意义的是先进的舞台技术。皮埃尔·奇切里[Pierre Cicéri]、埃德蒙·迪彭谢尔[Edmond Duponchel]和路易·达盖尔[Louis Daguerre](以发明摄影技术而闻名)所精心打造的奢华的布景设计，为的就是最大程度地凸显新奇性和现实性。例如，奇切里为埃罗尔德《睡林中的美人》[*La Belle au bois dormant*]在1829年的演出设计了一个波动起伏的舞台装置，以模拟在运动中的船只甲板上的状况。此前，许多这些戏剧和场景效果已经在巴黎较小的通俗剧院中经过实践检验，大歌剧的主要设计者们就是在这些地方学得他们的技艺。巴黎"林荫大道"[the Boulevard]——大致相当于当代的百老汇——上的剧院中所上演的戏剧和音乐情节剧提供了现成的丰富技术，只需使之适应于巴黎歌剧院的规模和气魄即可。

170

大歌剧的开端早在斯彭蒂尼的《贞洁的修女》[*La Vestale*](1807)中就清晰可见。1828年奥柏的《波尔蒂契的哑女》和次年罗西尼的《威廉·退尔》加速了大歌剧的发展，但大歌剧的第一次全面繁荣是在1830年代，通过一位德国



奇切里为迈耶贝尔《恶魔罗勃》(1831)第三幕修道院场景所设计的舞台布景

作曲家的两部作品——这位作曲家的名字与大歌剧这种体裁密不可分，他就是贾科莫·迈耶贝尔。1831 年《恶魔罗勃》取得辉煌成功之后，迈耶贝尔与斯克里布以及巴黎歌剧院的全体工作人员通力合作，在五年之后打造出历史上最受欢迎的歌剧作品之一——《胡格诺教徒》。[2]主创们为这部豪华的作品进行了不遗余力的前期准备和宣传工作。巴黎社会最显赫富有的人物都出席了这部作品的首演，詹姆斯·德·罗斯柴尔德 [James de Rothschild] 男爵——他或许是巴黎的首富——甚至把在其奢华而崭新的宫殿中举行的就职舞会的时间定在《胡格诺教徒》的首演之日，从而使得客人们在歌剧大幕落下之后可以直奔一场属于他们自己的盛大演出。

当然，《胡格诺教徒》满足了观众的所有期待。除了最后的新教徒大屠杀之外，还有一场婚礼进行仪式、一场盛大的舞会、一出沐浴的场景（在某些人看来放荡不雅）、一场尊奉宝剑的仪式以及两场喧闹的饮酒聚会。迈耶贝尔敏锐地抓住了所有这些打造宏大音乐或“特性”音乐的机会。此剧中充斥着由全部乐队支持的大型合唱，主要角色参与重唱的部分甚至与他们的独唱数目同样多，全剧中仅有一首大型炫技性咏叹调，即第二幕开始处由玛格丽特·德·瓦鲁瓦 [Marguerite de Valois]（一个相对次要的角色）演唱的“啊，可爱的都兰纳土地！” [O Beau Pays de la Touraine]。无论是这首咏叹调还是任何其他独唱部分都不构成某一场景的高潮，相反，迈耶贝尔建构起由独唱与合唱构成的一组组不断变幻、丰富多彩的舞台造型，调动了所能支配的一切力量形成作品的高潮。音乐有着巨大的音量和富于创造力的乐队色彩，配合着华丽的场景。迈耶贝尔风格中最不讲究的要素是节奏。简单的节奏模式不断重复，一次又一次无情地袭击着听者，例如第一幕中的“纵酒狂欢”场景（谱例 VII—1），这段重唱听来仿佛一首令人亢奋的罗西尼合唱同时又带上了康康舞的色彩（这种舞蹈当时刚开始风行于巴黎）。[3]

171

2. 从 1836 年 2 月 29 日首演至 1906 年 5 月，这部作品已经在巴黎歌剧院上演一千场之多。

3. 与此非常相似的节奏和旋律模式可以在后来的意大利歌剧中找到，例如威尔第《弄臣》的第一首合唱。

谱例 VII—1：迈耶贝尔《胡格诺教徒》，第一幕



《胡格诺教徒》在巴黎赢得了众口一词的好评——巴黎歌剧院与新闻媒体在经济上的联系显然起到了促进作用。甚至连海涅和柏辽兹这两位后来对迈耶贝尔持批判态度的人当时也撰文表达敬慕之情。然而，德国的批评家则一致表现出不屑，尤其是柏林的令人敬畏的路德维希·莱尔斯塔布［Ludwig Rellstab］和莱比锡的罗伯特·舒曼，后者在迈耶贝尔的歌剧中看到的是对夸张造作效果的推崇、在音 172

乐上不遗余力的折中主义，以及在脚本中对新教感情的公然冒犯。[4]舒曼和其他德国评论家最有异议的是《胡格诺教徒》中得到强化的戏剧性的现实主义：主动直接展现充满暴力和恐怖的场景，并为之谱写有意令人不悦的音乐。这些批评家未能认识到迈耶贝尔作品主要的长处，即极端富于实验性的配器手段，运用了诸如低音单簧管这样的新乐器，造就了新颖的音色，影响了从柏辽兹和瓦格纳一直到理查·施特劳斯的管弦乐音响。

事实证明，《胡格诺教徒》在公众中引起的狂热反响是无法复制的。尽管迈耶贝尔于 1838 年接受了另一部斯克里布的脚本《非洲女郎》[*L' Africaine*]（基于瓦斯科·达·伽马的探险经历），但他 1842 年回到故乡柏林时放弃了这部作品。在为柏林宫廷创作了几部中规中矩的作品之后，他于 1848 年为《先知》[*Le Prophète*] 的成功上演而返回巴黎，《先知》的脚本作者也是斯克里布。1865 年，就在迈耶贝尔去世后不久，《非洲女郎》终于得以上演。此时，新的力量正在影响着巴黎的歌剧舞台（瓦格纳的《汤豪瑟》在 1861 年已经在巴黎上演过）。巴黎的大歌剧是为历史的某一特殊时刻而量身定做的，巴黎歌剧院的剧场和音乐储备以



阿基利·德韦拉[Achille Devéria] 1836 年创作的石版画，描绘了迈耶贝尔《胡格诺教徒》的最后一场。

4. 请见 Leon Plantinga, *Schumann as Critic*（New Haven, 1967）, pp. 160–164.

及巴黎的社会氛围为《胡格诺教徒》在 1836 年的诞生提供了最为合适的条件，而无论《先知》获得了怎样的赞誉,《胡格诺教徒》所达到的巅峰是后来任何作品都无法企及的。

大歌剧所带来的一个重要后果是它确立了巴黎作为欧洲音乐中心的地位。正如一个世纪之前，心怀远大抱负的音乐家们纷纷涌向那不勒斯和罗马，此时就连意大利歌剧中的领军人物也要到巴黎寻求飞黄腾达的机会。在那里，歌剧已经成为商业革命的一项显在成就，包括昂贵的艺术产品、大笔的广告投资以及可观的经济收益。斯克里布的脚本创作仿佛是一条生产流水线，他自己大致写出情节，而全部细节都交由他所雇用的写手来完成。巴黎音乐制作的其他方面很快受到歌剧特殊的公众导向的影响，其中最先出现的现象之一就是炫技性器乐演奏家的崛起。

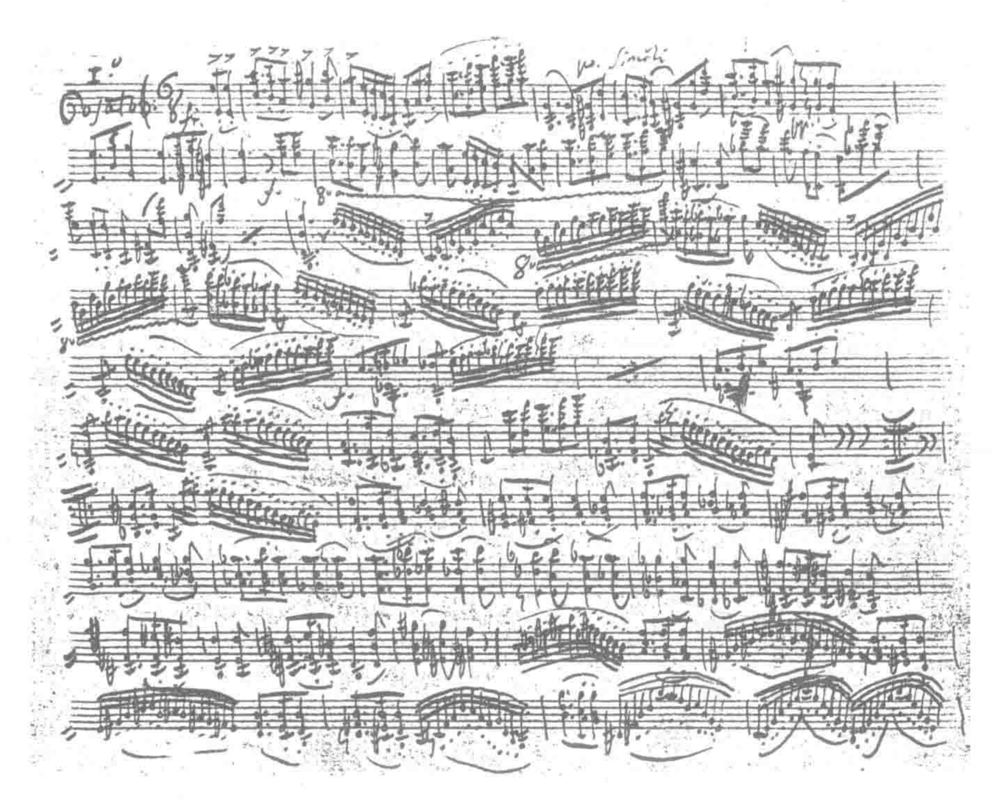
173

炫技演奏家

1814 年，莱比锡《大众音乐杂志》一篇来自米兰的报道将人们的注意力聚焦于一位惊人的意大利小提琴演奏家：

> （1813 年）10 月 29 日，来自热那亚的帕格尼尼先生，在意大利被公认为是我们这个时代最杰出的小提琴家，在斯卡拉歌剧院举办了一场音乐会。他演奏了“克鲁采”小提琴协奏曲（E 小调），最后又奉献了 G 弦上的变奏曲……他的演奏简直令人难以置信。他的演奏有着特殊的跑动、跳弓以及双音，在任何其他小提琴家的演奏中都前所未见。他以其特殊的指法演奏了难度最大的二声部、三声部和四声部段落。他模仿了多种管乐器的声音，并且在最高音区（直至琴马）极其准确地奏出半音阶，令人无法相信。他在一根弦上演奏最困难的段落，同时玩乐一般地在另一根弦上拨奏出低音伴奏，令听众大为惊异。[5]

5. *Allgemeine musikalishce Zeitung*, 16（1814）: 231–232.



帕格尼尼《随想曲》Op. 1 的手稿页

174 尼科洛·帕格尼尼（1782—1840）大约从 1805 年开始为意大利的听众带来令人眩晕的表演，因其在当时成为服务于艾丽斯·巴齐奥奇［Elise Baciocchi］的小提琴独奏家，后者是拿破仑的妹妹，皮翁比诺［Piombino］和卢卡［Lucca］的新任统治者。1809 年之后，他放弃了这一职位，开始了作为小提琴炫技演奏家的巡回演出生涯，偶尔也进行音乐创作。帕格尼尼的小提琴演奏绝技变得富有传奇色彩。有关他的各种传闻不胫而走，包括他让人屏息的速度、令人叫绝的多音演奏、奇异的泛音运用、左手的拨弦以及单弦上的神奇发挥，这使得他在 1828—1834 年辉煌的欧洲巡演期间，每到一处便名声大噪。

在这一时期，一场音乐会基本上仍旧意味着一次精心打造的晚间消遣，配有管弦乐队、至少一名歌手以及各种其他独奏者。因此帕格尼尼这种遍及欧洲的巡演过程实际上是一项繁重的事业。每到一座城市都要召集表演者、提供分谱、印刷节目单、安排广告宣传。帕格尼尼有一位随行的经理人，后者的存在使演奏大

师无需操心所有这些乏味的细节，这种做法使得帕格尼尼成为十九世纪巡演炫技大师的典范：一位举止优雅的公众人物，总有热切的仰慕者环绕左右，受到公众的狂热追捧。

与其他音乐会举办者一样，帕格尼尼通常演奏自己的作品，这些作品是为展现其特殊技艺而量身打造的。协奏曲是保留曲目的主要组成部分，听众通常可以指望在音乐会中听到帕格尼尼自己创作的一首协奏曲。（上文所提到的当他在米兰的音乐会上演奏“克鲁采”协奏曲时，他自己尚未创作协奏曲。）其他被反复演奏频率最高的作品是一些变奏曲，尤其是以当时的歌剧旋律为基础的变奏曲，例如罗西尼《唐克雷蒂》[*Tancredi*] 中的“心悸”[Di tanti palpiti] 或《灰姑娘》[*Cenerentola*] 中的“不再独坐炉边悲伤”[Non più mesta]。在那场米兰的音乐会上所听到的“G 弦上的变奏曲”是基于弗朗茨·克萨维尔·绪斯迈尔的一个歌剧主题创作而成；另一首完全在小提琴最低弦上演奏并由此震惊听众的作品是他的《拿破仑奏鸣曲》[*Napoleon Sonata*]。但帕格尼尼最具影响力的作品或许就是为小提琴独奏而写的《二十四首随想曲》[*24 Capricci*] Op. 1，1818 年出版于米兰。作为帕格尼尼最惊人演奏效果的汇编集成，这些随想曲在十九世纪的剩余时间里成了某种炫技演奏的教科书。它们的影响力也并不局限于小提琴音乐中，舒曼和李斯特都曾充满敬慕地将这些作品改编为钢琴曲。

《二十四首随想曲》的第 24 首是一个微型的主题与变奏。其中的主题——通过拉赫玛尼诺夫的《帕格尼尼主题狂想曲》和勃拉姆斯的《变奏曲》Op. 35 而为众人所熟知——是一支有着匀称的两句结构且节奏活跃的曲调，突出强调了主音 A 和属音 E，这两个音都可在小提琴的空弦上奏出（谱例 VII—2 所示为主题、第八变奏以及第九变奏）。第八变奏中的三声部复调织体澄清了主题中并不明确的一些和声细节，例如第 9 至 12 小节中下行五度的低音进行。在这里，小提琴演奏者始终在三根弦上演奏，必须要克服艰难的协调和音准问题。第九变奏则展现了帕格尼尼著名的“左手拨弦”技巧，其中用小圆圈标出的音符要通过左手拨动琴弦而奏出（出于演奏技术上的原因，这些音符通常是以下行级进或琶音音型的形式出现）。虽然帕格尼尼的有些炫技手段在十八世纪的小提琴家——尤其是彼得罗·洛卡泰利（1695—1764）和朱塞佩·塔蒂尼（1692—1770）——那里已经有所预示，但这项拨弦技术是全新的。

175

谱例 VII—2：帕格尼尼《二十四首随想曲》Op. 1, No. 24：主题、第八变奏与第九变奏



来自尼科洛·帕格尼尼《二十四首随想曲》（埃米尔·克洛斯［Emil Kross］修订，Copyright © 1912 by Carl Fischer, Inc., New York，获准使用）

在帕格尼尼公众形象的塑造方面，他本人与他的演奏一样引人瞩目。这位意大利人作为绝顶杰出的演奏家的声望很快被赋予另一层色彩：法国批评家 F. –J. 费蒂斯回忆道：

> 他脸上奇异的神情，惨白的肤色，幽暗而富有穿透力的眼眸，以及那偶尔浮现于嘴角的颇有嘲讽意味的微笑，这一切在凡夫俗子看来，在某些精神状况不佳的人看来，无疑是魔鬼出身的明证。[6]

6. F. –J. Fétis, *Biographical Notice of Nicolo Paganini*（London, n. d.）, p. 59.



欧仁·德拉克洛瓦［Eugène Delacroix］创作的帕格尼尼肖像

帕格尼尼在欧洲成功进行巡演期间，有关其黑暗可怖的过去的那些真假难辨的传闻一直如影随形，他在演奏技巧上的卓越成就也常常被归因于某种与魔鬼订立的浮士德式的契约。无论乐意与否，在公众的想象中，帕格尼尼成为某种音乐界的"致命人物"，类似一些虚构性的人物，如席勒笔下的强盗卡尔·摩尔［Karl Moore］，拜伦笔下的异教徒［Giaour］以及《自由射手》中的卡斯帕尔。他所使用的乐器对于这种人物类型也非常合适（自中世纪以来，死神和魔鬼手中所持的物件就是小提琴），而且他本人也体现出被认为适用于此类形象的一些特质："出身神秘（但被猜想为背景不凡），竭尽激情，被怀疑犯下可怖的罪行，沉郁的习性，苍白的面容，令人过目难忘的双眸。"[7]帕格尼尼得益于当时的这样一种社会文化环境，即公众幻想他们眼中的英雄身上有着某种魔鬼般的东西，这种人物的最主 176

7. 出自 Mario Praz, *The Romantic Agony*（London, 1933）, p. 59.

要典型就是拿破仑。在1831年歌德与J. P. 爱克曼［J. P. Eckermann］的一次有文字记载的谈话中，歌德对此说得非常具体："拿破仑看上去是一位彻头彻尾的魔鬼型的人物，而且在这方面登峰造极，几乎无人能及……在帕格尼尼的身上，可以非常明确地看到这一点（即这种魔鬼般的特质），也正是因此，他才能够产生其令人惊叹的影响力。"[8]

1831年2月，帕格尼尼首次在巴黎亮相，进而征服了这座城市。此时，路易·菲利普已经登基大约七个月，仍旧忙于按照平等主义路线重组他的政权体制。巴黎歌剧院刚刚被托管于贝隆，后者很快决定（在一定程度上是由于帕格尼尼的同乡罗西尼的劝说），让这位新来的炫技演奏家举办一系列令人眩晕的音乐会，恰好可以在一部新的歌剧上演之前作为权宜之计。帕格尼尼在五周之内举行了十场演出，听众和批评者们纷纷表现出无限的热情。颇富影响力的《辩论》［*Journal des débats*］的乐评人卡斯蒂尔-布拉兹［Castil-Blaze］在谈到其中第一场音乐会时，兴奋地评论道：

177

> 这是最了不起的事件，令人震惊、使人感叹、大获成功、让人痴醉、无与伦比、非凡卓绝、难以捉摸、前所未见……这第一首乐曲中闪耀着令人着迷的旋律，从中宣泄而出的乐句有着才华超群的独创性，并且极端大胆，唯有帕格尼尼才能够将这样的大胆创新发挥到极致，因为唯有他才能够驾驭这样的演奏。听众对这首作品报以雷鸣般的掌声……倾家荡产也要去听帕格尼尼！[9]

虽然一些评论家有时对帕格尼尼作为作曲家的禀赋予以承认，但总体而言，他的作品似乎不过是施展其卓越演奏能力的载体。特别是他的协奏曲，在和声与乐器法方面乏善可陈，平淡无奇。

帕格尼尼在巴黎所取得的成功极大地激发了对炫技独奏表演日趋增长的狂热追捧。如亨利·维厄唐（1820—1881）这样杰出的小提琴家以及大提琴家奥古斯

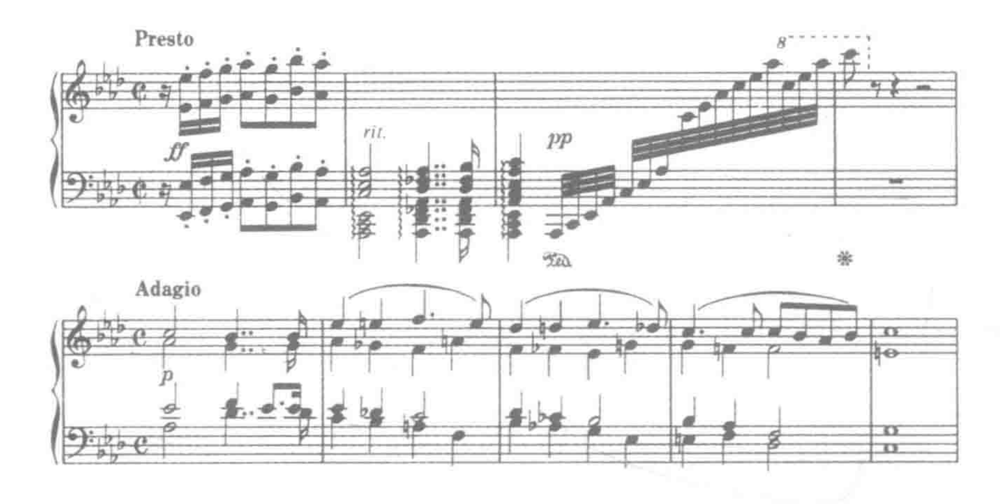
8. Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe*（Leipzig, 1868）, 2, pp. 201–202.
9. *Journal des débats*，1831年3月13日。

特·弗隆科姆帮助满足了巴黎人欣赏绚烂演奏的欲望。但炫技演奏家中最引人注目的当属那些为数众多的钢琴家，其中大多数人来自中欧或东欧，他们云集于巴黎，积累资历，寻求功成名就之机。1799 年，十四岁的弗利德里希·卡尔克布雷纳去往巴黎；约瑟夫·沃尔夫勒于 1801 年来到巴黎；亨利·赫尔茨在 1861 年进入巴黎音乐学院，并在这座城市定居。1823 年，十一岁的李斯特随全家移居巴黎，作为音乐神童一举成名。肖邦则是在 1831 年来到这里，当时还出现了很多其他演奏家，例如费迪南德·希勒、西奥多·多勒、J. P. 皮克塞斯以及亚历山大·德莱绍克。所有这些音乐家来到巴黎，完全是因为在音乐领域，正如在其他领域一样，巴黎是世界时尚的中心。在音乐界，巴黎的风格为全欧所瞩目和模仿，在巴黎成功几乎能够确保处处成功。

法国音乐生活的中心是歌剧，各色音乐家都想方设法要在歌剧所带来的荣耀中分一杯羹。钢琴炫技演奏家们精于根据时下最流行的歌剧曲调进行音乐上精细繁复的加工，在这方面甚至要超过帕格尼尼。他们根据罗西尼或迈耶贝尔作品中最受欢迎的片段创作出幻想曲、变奏曲、回旋曲和随想曲，在音乐会或华贵的沙龙中进行展示，令听众惊叹叫绝，随后他们把自己的这些手艺活儿（通常经过简化）进行出售，供人们自娱自乐。此类曲目中典型的是“主题与变奏幻想曲”，多勒的《多尼采蒂主题幻想曲与炫技变奏曲》[*Fantasia and Bravura Variations* 178 *on a Theme of Donizetti*] Op. 17（约 1836 年）就是其中一例。这首乐曲实际上是以多尼采蒂《安娜·博莱娜》中的两支曲调为基础的，分别用于幻想曲和变奏曲。幻想曲的开头是典型的快慢段落的并置，其中包含有后面两个旋律的片段（谱例 VII-3a）。当即兴性的、和声上大范围游移的幻想曲让位于变奏曲时，我们首先听到的是这一部分的未加修饰的主题，取自珀西的咏叹调“看到你的坚贞”（这个咏叹调的开头在本书第 162 页有示例）。相当规则的变奏部分将标准的炫技音型逐一呈现。第一变奏是双手在相同音区快速交替演奏和弦，产生出一种闪烁的效果（谱例 VII—3b）。第三变奏中，多勒运用了当时最受青睐的一种手段：旋律处在中间音区（在此写为八度），在其上下方音区用华丽的琶音加以装饰（谱例 VII—3c）。

谱例 VII—3：多勒《多尼采蒂主题幻想曲与炫技变奏曲》，Op. 17

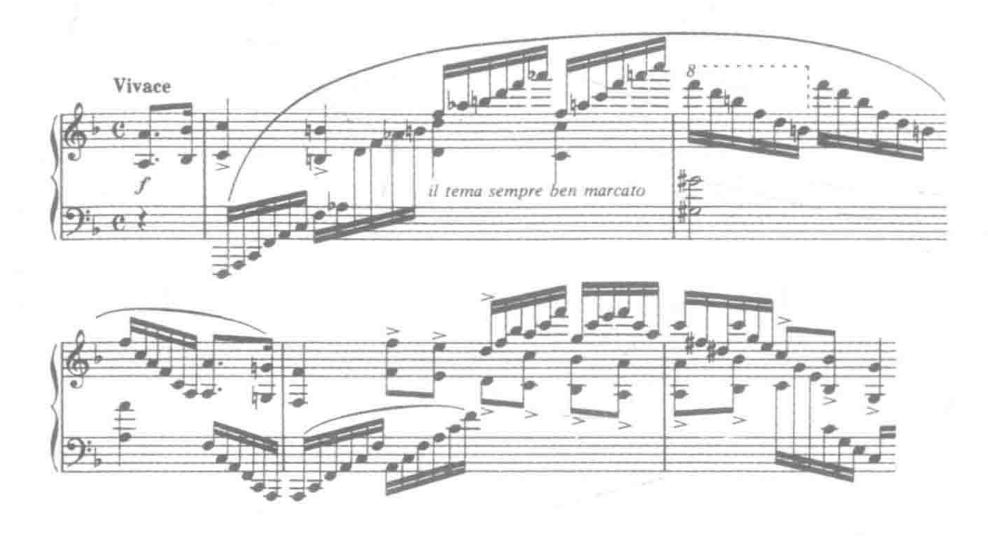
a. 引子



b. 变奏一



c. 变奏三



179

这最后一种钢琴音型主要通过西吉斯蒙德·塔尔贝尔格（1812—1871）而得到广泛推行，塔尔贝尔格是一位在维也纳接受训练的彬彬有礼的钢琴家，于1836年1月在巴黎音乐界惊艳亮相。埃克托尔·柏辽兹写道，塔尔贝尔格首场音乐会开头的几个小节便表明他是世界上第一流的钢琴家之一。与其他许多人一样，柏辽兹对塔尔贝尔格特殊的键盘织体印象深刻，据柏辽兹所言，这种音型让人感到仿佛有“三只手”在演奏。[10]对塔尔贝尔格的早期评论还谈到一种前无古人的共鸣效果以及丰满充实的音响。“三只手”织体本身就有助于这种效果的营造：旋律上方的琶音大大强化了其上方部分。但塔尔贝尔格必定也得益于当时钢琴制造技术的新近发展。他的职业生涯的开端恰逢一种性能很强的新钢琴问世，包含七个八度的三角琴有带毛毡的琴槌以及金属琴板和连杆，在最主要的构造方面非常接近我们今天的音乐会钢琴，这种钢琴使得新的演奏方式在这一时期成为可能。

与大歌剧一样，钢琴炫技表演也带有鲜明的商业色彩。有些炫技演奏家（从克莱门蒂开始）利用自己钢琴演奏家的声望推进了自己在钢琴制造业上的发展。1824年，卡尔克布雷纳成为巴黎普莱耶尔钢琴公司（其创办者伊格纳茨·普莱耶尔已经是一位受人尊敬的作曲家）的合伙人；赫尔茨则先是与克莱普费尔［Klepfer］钢琴制造厂合作，后来又创建了自己的钢琴制造厂。在钢琴制造领域音乐与商业很容易便结合在了一起。最具名望的钢琴制造厂为第一流的钢琴家 180 提供乐器，以此来吸引钢琴家唯独使用该厂的产品。普莱耶尔、埃尔拉［Érard］和赫尔茨甚至拥有专门展示钢琴和钢琴家演奏的音乐厅。几乎所有最主要的炫技演奏家都出版过关于钢琴演奏方法的畅销书。1814年后，J. G. 洛吉尔［J. G. Logier］在伦敦和其他地方创办了所谓的学院，据说同时给二十名学生上钢琴课，此举得到卡尔克布雷纳的大力支持。后者还帮忙出售洛吉尔发明的器械，用来保证正确的手位，称为“练琴手架”［*Chiroplast*］（这种器具的制造商是克莱门蒂公司）；另一个与“练琴手架”同样无用的器具“手指训练器”［*Dactylion*］则是由赫尔茨投入市场。

---

10. *Revue et gazette musicale*, 3（1836）: 38.

李斯特

弗朗茨·李斯特（1811—1886），这位常被看作是所有时代中最伟大的钢琴家，于 1824 年十二岁时在巴黎首次登台亮相。李斯特生于匈牙利雷丁［Raiding］，很早便显示出非凡的音乐才能，因此望子成龙的父母移居维也纳，为他请钢琴教师。1823 年春天，在随车尔尼学习一年之后，李斯特在霍夫堡皇宫的雷多顿小厅［Kleiner Redoutensaal］举行了一场备受瞩目的音乐会。在这么小的年纪，他已经为自己的演出创作了多首音乐作品——回旋曲、幻想曲、变奏曲，甚至据他父亲所言，还有两首协奏曲。其中一首小曲是以迪亚贝利圆舞曲主题（即贝多芬那部具有纪念碑意义的《迪亚贝利变奏曲》的主题）为基础的变奏曲，在李斯特一家移居巴黎之前于 1823 年出版。[11]

一旦来到巴黎，这位年轻的炫技演奏家便在很大程度上要依靠自己的能力，尽管他运用了卡尔克布雷纳的钢琴演奏法，并且曾师从费迪南多·帕尔（1771—1839）和雷查学习音乐理论，他显然再未随任何人学习过钢琴。但 1824-1826 年李斯特在法国和英国举行的精彩的音乐会使他声名鹊起。他所演奏的乐曲起初主要是他自己对标准钢琴炫技曲目的贡献，《罗西尼主题七变奏》［*Sept Variations brillantes sur un thème de G. Rossini*］、《罗西尼与斯彭蒂尼主题即兴曲》［*Impromptu brillant sur des thèmes de Rossini et Spontini*］以及《炫技快板》［*Allegro di bravura*］这几首乐曲都被演奏过，并于 1824—1825 年出版。与此类旨趣相当不同的是，他创作完成了一部歌剧《唐桑切》［*Don Sanche*］，这是一次大胆的尝试，但该剧在巴黎歌剧院上演三场之后便作罢。

当帕格尼尼在 1831 年和 1832 年征服整个巴黎时，二十岁的李斯特备感震惊。在写于 1832 年 5 月的一封经常被引录的书信中，李斯特写道：

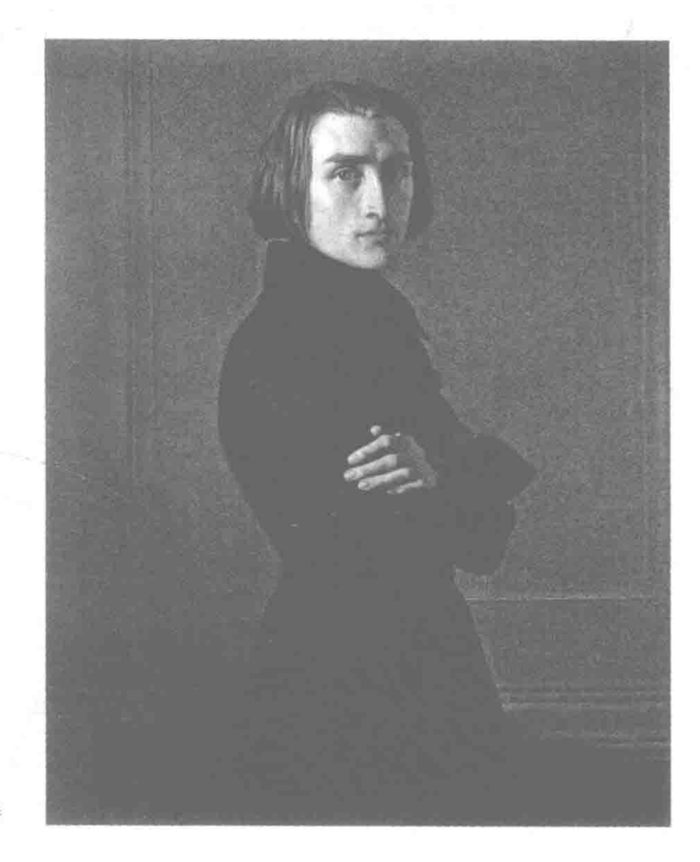
> “我也是一名画家！”当米开朗琪罗第一次目睹一幅杰作时，他这样喊道……虽然无足轻重、身无分文，但是自帕格尼尼的最近一场演出以来，你

11. 出版于《祖国艺术家联合会》［*Vaterländischer Künstlerverein*］，请见前文第 68 页。

的朋友便无法停止重复这位伟大人物的这句话……这是何等了不起的人，了不起的小提琴，了不起的艺术家！上帝啊，这四根琴弦所带来的是何等的痛苦，何等的折磨！

181

据李斯特自己证实，他当时全身心投入到一种近乎癫狂的钢琴技巧练习中："我每日要花四至五个小时练习颤音、六度、八度、震音、同音重复、华彩等等。"[12] 早在李斯特听到帕格尼尼演奏之前，他便已经显露出对于炫技演奏的纯技巧因素的浓厚兴趣：他最早的音乐会作品表明了这一点。1827 年，他出版了自己的《所



弗朗茨 · 李斯特

12. *Letters of Franz Liszt*, ed. La Mara, trans. Constance Bache（New York, 1894）1, pp. 8–9（引文经过纠正）。

有大小调式中的四十八首练习曲》[*Étude en quarante–huit excercises dans tous les tons majeurs et mineurs*]（虽然曲名为四十八首，但实际上只有十二首），其中充满了华丽而高难度的键盘音型。帕格尼尼的影响使这种已经显现的偏好有了更明确、更专注的方向。

1831—1832 年，意大利音乐影响的迹象即刻体现在李斯特的《帕格尼尼辉煌的钟声大幻想曲》[*Grande Fantaisie de bravoure sur la Clouchette de Paganini*] 中，以帕格尼尼《B 小调第二小提琴协奏曲》的"钟声"主题（*La Campanella*）为基础。李斯特又在《根据帕格尼尼作品改编的超级练习曲》[*Etudes d' execution trancendante d' après Paganini*] 中再次向帕格尼尼致敬，这是对后者《随想曲》Op. 1 中多首乐曲的钢琴改编曲集，并且再次对"钟声"主题进行了再创作。这首著名的练习曲，常常被简单地称为《钟声》，在帕格尼尼的曲调基础上呈现出一系列令人眩晕的钢琴技巧性音型，谱例 VII—4a、b 和 c 所示为原主题旋律（为便于比较而进行了移位）以及其中两种音型；在这两段变奏中，李斯特将旋律置于左手（但音区较高），在上方添加华丽纤巧的装饰，这是他经常采用的手法。要实现从第 44 小节开始的属"上方持续音"，演奏者的右手必须以中指为轴往复旋转，以覆盖两个完整的八度。由此所营造出的是一种频频闪烁的音响效果，极具新奇性。从第 79 小节开始，另一种属音上的固定音型通过颤音和低一个八度的同音重复而持续下来。这种由同一只手同时演奏持续的颤音和其他材料的键盘音型显然是有先例的，例如贝多芬《"华尔斯坦"奏鸣曲》Op. 53 的末乐章。但李斯特的这两段音乐的音响效果都具有惊人的新意，部分原因在于当时钢琴上的新近发展，使极高的应用音域成为可能。

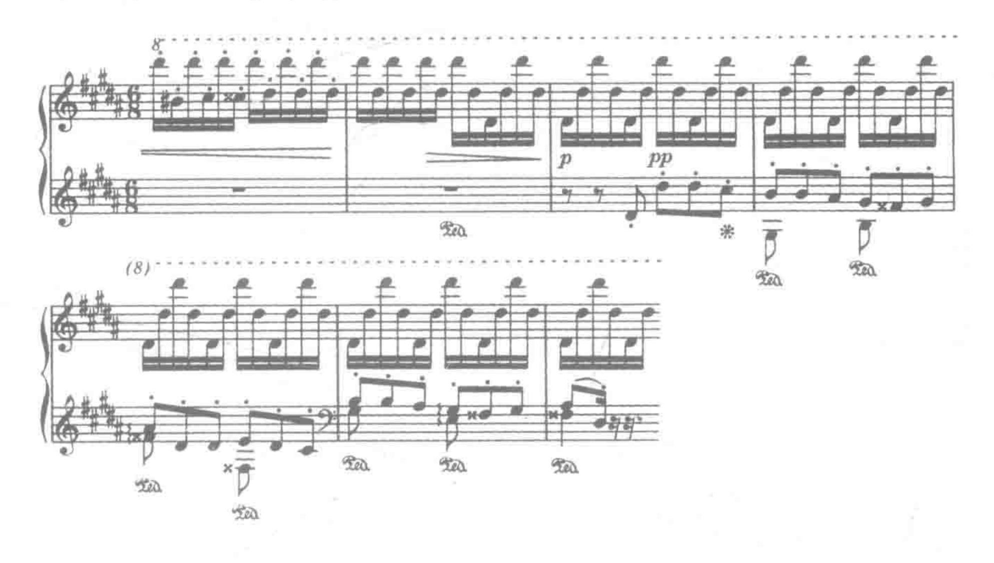
183

谱例 VII—4

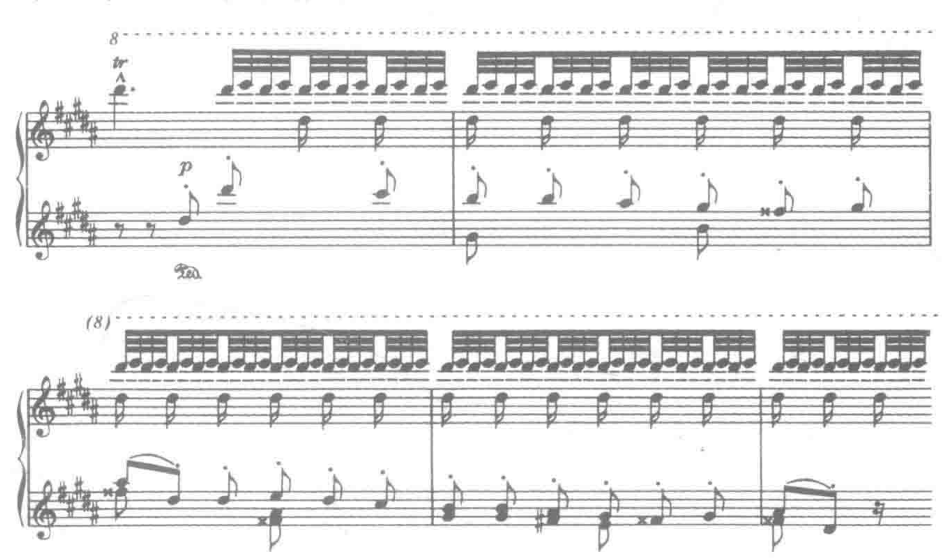
a. 帕格尼尼《钟声》，第 1—4 小节



b. 李斯特，练习曲《钟声》，第 42—46 小节



c. 李斯特，练习曲《钟声》，第 79—83 小节



在 1830 年代，李斯特是巴黎最显赫的炫技演奏家，他将自己的这个角色扮演得非常出色。甚至是惯常的商业联系都没有完全缺失：钢琴制造商皮埃尔·埃尔拉 [Pierre Érard] 在 1824 年将李斯特纳入他的主要演奏者行列中，并立刻安排了李斯特的第一次英国之行，李斯特在伦敦的埃尔拉音乐厅演奏埃尔拉钢琴，与埃尔拉公司的互惠合作持续于李斯特钢琴职业生涯的大部分时间。1836 年，当塔

尔贝尔格威胁到李斯特的地位，要取代他成为公众的最爱时，李斯特精力旺盛地参与了随后到来的较量，这是一场被新闻媒体大肆渲染的壮观表演，两位演奏家在贝尔吉欧约索［Belgiojoso］公主的沙龙中进行“面对面的”比拼。李斯特此时似乎再次证明自己在巴黎的钢琴家中无人能及。1838—1847 年他通过一系列成功的巡演而征服了欧洲其他地区，从君士坦丁堡到苏格兰，从西班牙到瑞典。在他的祖国匈牙利，人们用贵族之剑展现他的形象，并宣称他是一位民族英雄（尽管他几乎一个匈牙利单词都不会说）；1842 年在柏林，李斯特在十周之内举办了二十一场音乐会，普鲁士国王腓特烈・威廉四世授予他德意志“功勋勋章”［Pour Lemérite］，这一荣誉此前仅颁发给该国的作战英雄。

在李斯特作为进行公开演出的钢琴家的大部分职业生涯中，他的音乐会曲目在很大程度上依循着惯常的模式：有几位独奏和独唱演员参与，有一支管弦乐队为歌手伴奏，配合器乐协奏曲，有时也演奏一首序曲。李斯特的独奏曲目通常包括他的一些经久不衰的热门作品，例如《华丽的大圆舞曲》［*Grande Valse di bravura*］（1836）、《钟声》练习曲以及根据《恶魔罗勃》和帕奇尼的《奈奥比》［*Niobé*］曲调创作的幻想曲。但他很快便为公众奉送了迥然相异的钢琴改编作品。他将贝多芬、舒伯特等人的利德改编为钢琴版（其中《魔王》尤其备受青睐）。在 1836 年 12 月的一场音乐会上，他演奏了根据柏辽兹《幻想交响曲》中两个乐章而巧妙改编的一首作品。这只不过是他试图让钢琴独奏在自己的手下能够与管弦乐队相媲美所做出的明确尝试之一。后来，他又创造了大量类似的乐曲，着手于将贝多芬的全部交响曲、柏辽兹的《哈罗尔德在意大利》以及《威廉・退尔》《奥伯龙》《自由射手》和瓦格纳的《汤豪瑟》[13] 这些歌剧的序曲改编为巨型钢琴作品。最终，李斯特迈出了前无古人的一步：在自己的音乐会中既不用乐队也不用其他的独奏和独唱者。在 1839 年写给贝尔吉欧约索公主的一封信中，李斯特将这样一场独奏音乐会描述为一段“音乐独白”，并提供了一份节目单样本：

184

1.《威廉・退尔》序曲，演奏者：李斯特先生

2.《清教徒》幻想曲，创编、演奏者：同上！

13. ARM 8.

3. 练习曲，演奏者：依然同上！

4. 根据给定主题的即兴演奏——还是同上！[14]

李斯特于 1842 年在柏林举行的多场音乐会（大多数是独奏会）中，他的大约包含八十首作品的曲目单显示出他的另一项后来成为普遍做法的革新举措：除了演奏自己的音乐和改编作品外，他还演奏了巴赫、亨德尔、斯卡拉蒂、贝多芬、韦伯等人的作品。这是一个具有决定性的转变，因为十九世纪早期的炫技演奏家的典型姿态是认为所演奏的音乐的唯一目的在于展示自己风驰电掣的速度和排山倒海的八度演奏，而李斯特通过严肃地呈现其他作曲家的严肃音乐——例如贝多芬的《钢琴奏鸣曲》（“钢琴”）[15]——他成为一类新的公开演出的独奏家，即十九世纪晚期和二十世纪典型的**演绎诠释者**［*interpreter*］。

大约从 1830 年开始，李斯特便与巴黎密切联系的浪漫文学家和艺术家圈子热切交往，这个圈子的成员包括巴尔扎克、维克多・雨果、阿尔弗雷德・德・维尼［Alfred de Vigny］、阿尔弗雷德・德・缪塞［Alfred de Musset］、乔治・桑、画家欧仁・德拉克洛瓦以及音乐家肖邦和柏辽兹。他还在特立独行的牧师兼政治著述家 H. F. R. 德・拉梅内［H. F. R. de Lamennais］的影响下，信奉圣西门主义思想（即社会主义的一种早期形式，带有基督教神秘主义色彩）。由于没有接受过多少正规教育，李斯特对于空想性交谈充满兴趣，并且如饥似渴地进行大量阅读，经常是在他那些更有经验的朋友们的趣味引导下。这个群体中的一位——玛丽・达古［Marie d’Agoult］伯爵夫人在 1835 年离开了自己的家庭，成为李斯特的情妇，并与他育有三个孩子。她将自己对这位炫技演奏家的第一印象描述如下，我们读来并不陌生：

身形修长高挑，极度瘦削，面庞苍白，双眸海绿……神情痛苦而强势， 185

14. *Letters*, 1, p. 31. 两年之后李斯特在伦敦似乎首次使用了现代意义上的“独奏会”［recital］一词。

15. 李斯特早在 1836 年就在巴黎演奏过《钢琴奏鸣曲》（“钢琴”）。认为他于 1828 年在巴黎演奏了贝多芬的《“皇帝”钢琴协奏曲》这一普遍共识已经被埃米尔・哈拉兹梯所驳倒，Emile Haraszti, “Le Problème Liszt”, *Acta musicologica*, 9 (1937): 126–127.



约瑟夫 · 丹豪瑟［Joseph Dannhauser］作于1840年的绘画作品，展现的是音乐家和作家的一场虚构的聚会。李斯特坐在钢琴前，玛丽 · 达古坐在他脚边，坐在李斯特身后的是乔治 · 桑和大仲马，站立者为维克多 · 雨果、帕格尼尼和罗西尼。

> 步态犹疑，好似双脚滑移而非踏触地面，神态心不在焉，有些烦乱不安，仿佛一个即将被召回阴间的幽灵，这就是我面前这位年轻的天才给我留下的印象。[16]

与帕格尼尼一样，李斯特也在浪漫主义的想象中被转化为某种特定的典范人物：神秘，病态，带着些许与另一世界有着黑暗联系的印记。

在另一些情况下，李斯特的个性特征成为文学渲染的对象。达古伯爵夫人（化名丹尼尔 · 斯特恩［Daniel Stern］）后来写了一部关于李斯特的小说《内利

16. Maria d'Agoult, *Mémoires*, 英译文出自 Eleanor Perényi, *Liszt: the Artist as Romantic Hero*（Boston, 1974）, p. 80.

达》[*Nélida*]，他还出现在巴尔扎克的《比阿特丽克斯》[*Béatrix ou les Amours forcés*]中，这两部作品对李斯特的描绘都不是那么讨人喜欢。这位钢琴家自己也开始成为一位著名的著述者。在他名下出版的大多数文章都是关于音乐的，有些文章极具“文学性”，而大部分文章实际上出自达古伯爵夫人或李斯特后来的情妇——塞因-维特根斯坦 [Sayn-Wittgenstein] 公主——之手。在 1830 年代和 1840 年代，李斯特越来越热衷于将自己的音乐与文学性的构思和形象、与美术作品以及自然景象相联系，因为这些因素触动了作曲家的艺术感受力。在这一时期李斯特创作的钢琴作品带有与文学作品相关的标题，如《圣显》[*Apparitions*]（1835）的标题很可能借自拉马丁的诗作《圣显》[*Apparition*]，《诗与宗教的和谐集》[*Harmonies poetiques et religieuses*]（1835/1853）的标题亦来自拉马丁的同名作品，而《安慰曲》[*Consolations*]（1849—1850）则是以圣伯夫 [Sainte-Beuve] 的第二卷诗歌集命名。《旅行集》[*Album d'un voyageur*] 和《旅游岁月》[*Années de Pèlerinage*]（第一集和第二集）[17] 是他旅居瑞士（1835—1837）和意大利（1837—1839）的产物，其中包含有李斯特的这类“引发联想”的钢琴作品中一些最令人印象深刻的作品。这两部作品集中的乐曲几乎都带有指涉性的标题，包括地点、风光、诗作和绘画，或是带有拜伦、塞纳库尔 [Sénancour] 等人作品的题词。他的三首《彼特拉克十四行诗》[*Sonnets of Petrarch*] 是对其同名歌曲的改编，在其中一首名为《日内瓦的钟声》[*Les Cloches de Genève*] 里，可以非常清晰地听到钟鸣的效果。在另一些作品中，音乐与其标题的关系更具主观性，例如《乡愁》[*Le Mal du pays*] 和《但丁读后感：奏鸣曲式幻想曲》[*Après une Lecture du Dante: fantasia quasi sonata*]。这些乐曲中的键盘乐写作与其标题一样丰富多元。有些作品（例如《在泉水边》[*Au Bord d' une source*]）具有某种类似菲尔德夜曲的织体：抒情旋律配以琶音伴奏。也有些作品则专注于疾风骤雨式的炫技，挑战着演奏者能力和钢琴性能的极限，例如《但丁奏鸣曲》。在此类作品中，李斯特的和声风格经常前卫得惊人；例如，《奥伯曼山谷》[*Vallée d' Obermann*] 中的有些段落濒临无调性的边缘。

186

17.《旅游岁月》（直到 1855 年和 1858 年才出版）中的个别乐曲是《旅行集》（出版于 1842 年）中乐曲的修改版。

谱例 VII—5：李斯特《婚礼》，动机 a



《旅游岁月》的第二集《意大利游记》中的第一首乐曲《婚礼》[*Sposalizio*]（ARM 9）很典型地体现了李斯特在 1830 年代后期的钢琴写作。在乐曲的开头，我们听到的是主调 E 大调中两个对比动机的交替，即动机 *a*（第 1—2 小节）和动机 *b*（第 3 小节），这两个动机以多种变形贯穿于整部作品。虽然动机 *a* 中的单线条下落音型似乎主要用作伴奏模式（有时以强有力的炫技性的八度形式出现），但其和声特性对整部作品产生了重要影响。这一音型由属三和弦的三个音及其相邻音组成。所有的相邻音之间的级进运动都是大二度，我们在乐曲开头所意识到的另一个音程是小三度（请见谱例 VII—5）。动机 *b* 的附点音符与和弦外音运动（以其上行级进运动而与动机 *a* 相联系）将产生多种稳定的主题材料。在第 9 小节，另一个动机，即 G♯ 大调中的动机 *c*，引入了两个新的因素：低音区的持续和弦和上方均匀的八分音符运动（在第 10、12、16 等小节中，左手演奏的是来自动机 *a* 的音型）。在这第一个段落中，旋律是片段化的，并且在第 18-28 小节长大的属准备之前，调性并不稳定，第 1—29 小节在很大程度上起到引子的作用，可表示如下：

187

小节	1	3	9	18
	a	*b*	*c*（+*a*）	*a*（+*c*）
	I	III	V/I	

这首作品的主体部分中，有些相当稳定的旋律性段落（用大写字母表示）由动机 *b* 和动机 *c* 的要素组成，有时由动机 *a* 进行伴奏，如下所示：

小节	30	38	77	109	120
	B	*BC*	*BC*（+*a*）	*B*	（+*a*）
	I	♭III	I	VI	I

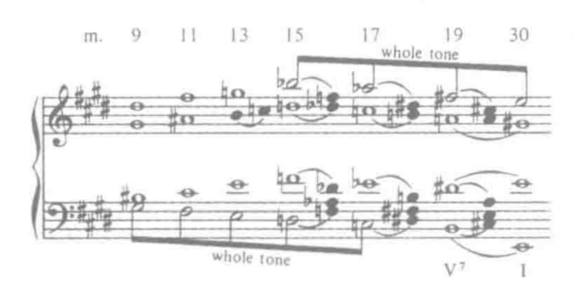
在第 38 小节和第 77 小节，李斯特将动机 *c* 的持续和弦与动机 *b* 的上行运动（节奏进行了变化和增值，并且将三度跳进进行填充）相结合，如谱例 VII—6 所示。$G^{\sharp}$ 大调中的动机 *c*（第 9 小节）、G 大调中的 *BC*（第 38 小节）以及 $C^{\sharp}$ 大调中的 *B*（第 109 小节）都是整个和声布局的组成部分，这一和声布局建立在乐曲开头便有所铺垫的三度关系上。在更为局部的层面上，这一和声布局更为复杂雕琢。*BC* 在主调上方小三度处进行陈述（第 38 小节）之后，调性进一步通过小三度转至 $B^{\flat}$ 大调、$D^{\flat}$ 大调，又（通过等音转调）回到 E 大调（第 66 小节）。对这一模式同样起到推动作用的是从第 109 小节至乐曲结束对六级音 $C^{\sharp}$（主音下方小三度）的强调。最后的终止式乐句就是对 vi-I 和声运动的重复，其中 $C^{\sharp}$ 音与动机 *b* 的交替让人想起乐曲的开头几小节。

谱例 VII—6：李斯特《婚礼》，比较动机 *b* 和旋律性段落 *BC*



在这首乐曲中，李斯特的和声风格变化多样，富于创新。从一个调性至另一调性的突然转换——尤其是以三度关系——有时仅仅是借助其中的共同音高。例如，第 37—38 小节，从 E 大调的属到 G 大调的运动是以两者共有的 B 音为枢纽实现的。而第 9—30 小节中，从 $G^{\sharp}$ 大调向下小三度转至 E 大调的过程则更为复杂。此处，低音通过全音级进从 $G^{\sharp}$ 音（第 9 小节）下行至 C 音（第 17 小节），随后经由 $D^{\sharp}$ 音来到 B 音，即 E 大调的属音。高声部的一个与之有所重叠的线条也以全音级进从 $B^{\flat}$ 音下行至主音 E。整个音乐进行可以简化为谱例 VII—7。虽然第 9—19 小节中的全音进行实际上消除了调性感，但随后的几小节通过最常见的调性步骤——长大的属持续——重新确立了 E 大调。 188

谱例 VII—7：李斯特《婚礼》，第 9—30 小节，简化形式



《婚礼》这一曲名取自拉斐尔的一幅画作，描绘了玛丽与约瑟夫的订婚仪式。李斯特此前在米兰看到过这幅画，并要求在这部曲集的第一版中纳入这幅画的素描版（同时还要收入米开朗琪罗雕塑《沉思者》[*Il Penseroso*] 的素描作品，这座雕塑是《旅游岁月》中第二首乐曲的灵感来源）。《婚礼》的音乐无论是对其曲名的指涉、对这幅画作的指涉，还是对画中题材的指涉，当然并非显而易见。在这首作品创作的前一年，李斯特本人（抑或是达古伯爵夫人？）就音乐与曲名或乐曲说明的关系发表了如下看法：

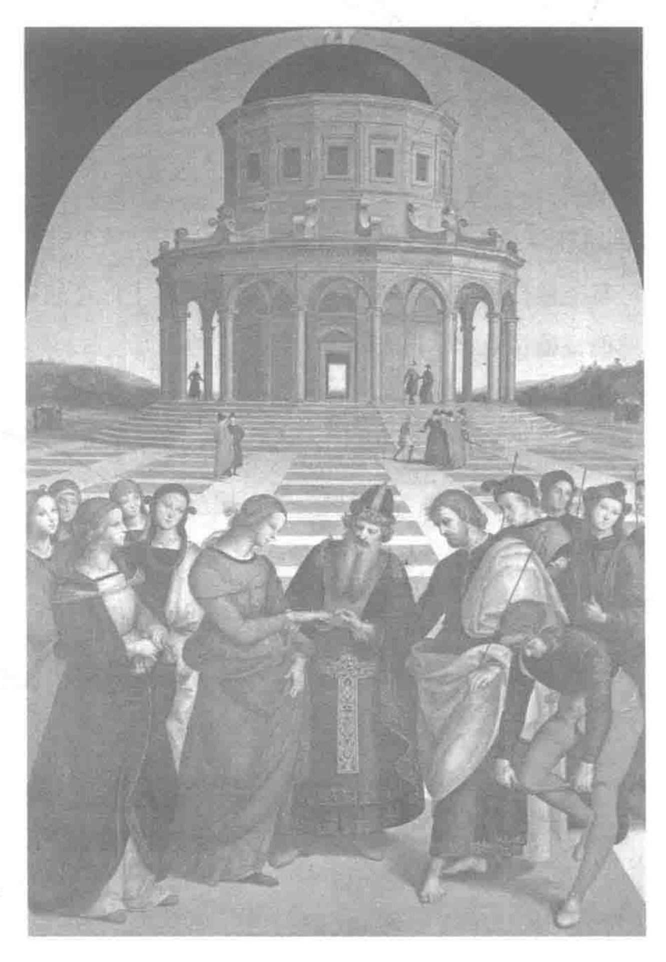
> 但他的（即音乐家的）语言，比所有其他语言都更加随意而不明确，会得到多种不同的诠释……我们必须再次强调，作曲家应当用简略的文字语言对其作品所表现的心理境况予以概括，说明他想要做的是什么……并表达出其作品的根本构思，这样做会有所助益，并且绝非荒诞。随后，批评家便能够自由地赞扬或贬低作品对这一构思的体现是否是美的，是否成功；由此，至少批评家们能够避免进行大量错误的诠释。[18]

这一言论反映了典型的浪漫音乐表现观。虽然不能说没有语词的音乐具有任何确切的“意义”，但音乐所带来的印象、所引发的感受被认为可以在其他人类活动领域中找到相似之处：语言（尤其是诗歌），视觉艺术，或是对自然的冥思。因此，通过唤起某种恰当的“诗意对应”[poetic counterpart] [19]，作曲家便能够大致传达

18. “Letter d’un bachelier ès-musique,” *Revue et gazette musicale*, 4 （1837）: 55.
19. 罗伯特 · 舒曼用语。关于浪漫音乐指涉观念的探讨，请见笔者的《作为批评家的舒曼》[*Schumann as Critic*]，第 114–129 页。

出他的音乐表现意图。李斯特显然感到拉斐尔所描绘的这一亲密的订婚场景（带给人温情热切的印象）所暗示的情感类似于他认为自己的作品所要传达的情感。在后来的岁月里，李斯特在自己交响诗创作的发展过程中一直热衷于处理和协调音乐与“诗意对应”的关系。

然而，李斯特的一些最杰出、最经久不衰的作品是在没有文学性标题内容和引发联想的曲名的情况下实现其音乐效果的，其中一例是《B 小调钢琴奏鸣曲》（1852—1853），一部十九世纪键盘音乐的杰作，展现了李斯特对极端激进的形式技法的掌控能力。这部作品的三个“乐章”合而为一，通过精细复杂的动机联系而连结起来。我们已经在《婚礼》中看到作曲家对这一手法进行了尝试，该手法



拉斐尔的《圣母的婚礼》[*Lo sposalizio della Virgine*]

后来被称为“主题变形”[thematic transformation]。在《B 小调奏鸣曲》中，这一手法造就了一部具有罕见的结构统一性和戏剧力量的作品。

肖邦

190 李斯特之所以对西欧听众所产生巨大的吸引力，其中一个因素在于他的“异域性”的匈牙利出身。无论他与自己出生地的实际联系怎样薄弱，他都在自己一些带有民族主义色彩的音乐作品中反复颂扬这种联系，例如为钢琴而作的《匈牙利进行曲》[*Hungarian Marches*]（写于 1840 年代）及其乐队改编版（写于 1860 年代和 1870 年代）。其他作品，例如令人望而生畏的《B 小调奏鸣曲》以听来具有东方风格的音阶与和声构造而赋有一种异域气息。一位出身似乎更加奇异的炫技演奏家是来自新奥尔良的路易斯 · 莫劳 · 戈特沙尔克，1844 年，他对克里奥尔［Creole］旋律的加工装饰首次在法国听众中引起轰动。此类吸引力也体现在弗雷德里克 · 肖邦（1810—1849）的身上，这位天赋异禀的波兰钢琴家和作曲家于 1831 年秋天定居巴黎。波兰在此之前刚刚落入俄国的统治，肖邦有时被想象为一场英雄性民族斗争的避难者，尽管实际上他在战斗开始之前就已经离开华沙。然而，虽然他此后再未踏上波兰的土地，但他对祖国的眷恋从未消失，他所创作的波兰风格的音乐作品，尤其是波洛奈兹舞曲和玛祖卡，是他一生最为严肃的艺术探索之一。

不同于李斯特，肖邦接受过正规系统的普通教育和音乐教育。在华沙上中学（在他父亲任教的学校）时，他在拉丁文、希腊文、数学等科目上接受了严格的指导。随后在 1826 年，他进入新成立的华沙音乐学院，师从德高望重的德国作曲家约瑟夫 · 埃尔斯内（1766—1854）学习作曲和音乐理论。他去柏林（1828 年）和维也纳（1829 年，他在那里的两场音乐会上演奏了自己的钢琴作品）的经历开阔了他的音乐视野。与几乎所有年轻的炫技演奏家一样，肖邦也对帕格尼尼充满热情，后者曾于 1829 年来到华沙。在这种氛围下，肖邦在音乐上的发展突飞猛进。当二十一岁的他来到巴黎时，已经写出了五十多部钢琴作品（包括两部钢琴协奏曲，E 小调 Op. 11 和 F 小调 Op. 21），其音乐风格的中心要素也已经固定成型。



肖邦的肖像画，欧仁·德拉克洛瓦作。

肖邦在巴黎音乐生活中所扮演的角色迥异于其他出名的炫技演奏家。他纤巧细腻的演奏风格在亲密的沙龙中比在音乐会舞台上更富有效果，而他在巴黎的整个职业生涯中仅有七次公开演出。他从未受到那种包围着李斯特和塔尔贝尔格的公众的瞩目，起初主要是与巴黎的波兰同乡来往，后来，从 1838 年至 1846 年，则是跟小说家乔治·桑（George Sand，杜德望［Dudevant］夫人）过着平静的生活，冬季在城里度过，夏季则居住在乔治·桑位于诺昂［Nohant］（巴黎以南一百多英里处）的乡间别墅。不过，他深受富有贵族阶层的青睐。1832 年，他成为银行家罗斯柴尔德妻女的钢琴教师，随后很快便有大量富人慕名而来成为他的学生，他们昂贵的钢琴课使得肖邦非常舒适地生活了十多年。

191

1831 年底，肖邦针对当时巴黎的社会状况和持续不断的政治纷争发表了如下看法：

> 你会遇到成群的乞丐，他们脸上带着险恶的神情，你常可听到威胁性的言论，是关于那位仍旧抓着王位不放手的低能的路易-菲利普。下层阶级已经恼怒万分，随时准备冲破他们贫困窘迫的境遇……还有一些医学院的学生，即所谓的“青年法兰西”组织，他们留着山羊胡，系围巾的方式也与众不同……保皇党们身穿绿色马甲；共和主义者和拿破仑主义者，即“青年法兰西”穿着红色马甲；圣西门主义或“新基督徒”（他们正在创立一种属于自己的宗教，并且已经召集大批皈依者——他们同样宣扬人人平等）则穿上了蓝色马甲，等等。上千名这样的反政府煽动者在城中招摇过市，高举三色旗，向拉莫里诺［Ramorino］（一位意大利革命者）致敬。[20]

路易·菲利普成功地“抓着王位不放手”，直到1848年2月，多种原本不大可能有所联系的反政府势力（正如肖邦所描述的）联合起来推翻了“资产阶级君主制”。具有讽刺意味的是，一系列不断变动的势力联合最终导致的是所有这些群体都不想看到的军政府，以及1852年路易·拿破仑（拿破仑·波拿巴的侄子）作为拿破仑三世登上王位，成为法兰西皇帝。1848年的革命动乱使得曾经让肖邦衣食无忧的贵族社会陷入无序。肖邦每天教课作曲的太平日子显然已经走到头，在健康状况恶化的情况下，他迫切地去往英格兰和苏格兰进行音乐会巡演，这一经历更使他劳累过度，于1849年离开人世。

192

与多梅尼科·斯卡拉蒂和克莱门蒂一样，肖邦作为作曲家的声誉几乎完全来自其键盘乐作品。《钢琴三重奏》Op. 8（1828—1829）、《钢琴与大提琴奏鸣曲》Op. 65（1845-1846）以及大约十九首波兰歌曲是他在其他体裁中仅有的重要创作。除了两部钢琴协奏曲之外，还有其他一些带乐队伴奏的钢琴作品：以《唐·乔万尼》中“把手给我”［La ci darem la mano］为基础的变奏曲、《波兰曲调大幻想曲》［*Grand Fantasia on Polish Airs*］Op. 13、《克拉科维亚克回旋曲》［*Krakowiak Rondo*］Op. 14以及《平滑的行板》［*Andante Spianato*］Op. 22。所有这些都是肖邦为自己在华沙和维也纳的演出而创作的早期作品。他的大多数钢琴独奏作品都有明确的体裁归

20. *Selected Correspondence of Fryderyk Chopin*, ed. and trans. A. Hedley （London, 1962）, pp. 105-106.



肖邦《E♭大调圆舞曲》Op. 18 原始手稿页，从中可见其开头不同于最终出版的版本。

属——肖邦始终对不确定的体裁和音乐以外的联系持谨慎态度（而这些恰恰对吸引李斯特产生了强大的吸引力）。他仅为钢琴独奏创作了三部多乐章作品：《C 小调奏鸣曲》（Op. 4, 1828）、《B♭大调奏鸣曲》（Op. 35, 1839）以及《B 小调奏鸣曲》（Op. 58, 1844）。集结成套的有两类作品：二十四首《前奏曲》Op. 28（1836—1839），有意模仿 J. S. 巴赫的《平均律键盘曲集》，用所有的大小调写成；以及两套《练习曲》Op. 10 和 Op. 25（1829—1836）。肖邦终其一生发展了三类源自舞曲的音乐，即波兰的玛祖卡和波洛奈兹舞曲以及奥地利的（此时也可以说是欧洲的）圆舞曲。他的二十二首夜曲、三首即兴曲以及幻想即兴曲的体裁名称（带有些许引发联想的性质）和某些风格特征来源于他前一辈作曲家的“抒情”钢琴曲，尤其是菲尔德和托马谢克。他的四首长大的叙事曲是最早以此名称命名的钢琴作品。还有一些隐约属于传统器乐体裁范畴的乐曲：四首装饰精细的炫技性谐谑曲、《F 小调幻想曲》（Op. 49, 1841）以及两首回旋曲。

193

肖邦在协奏曲和奏鸣曲这样的“严肃”体裁中所做出的努力受到不少批评，他显然与同时代的许多作曲家一样，更擅长创作单乐章作品。他的钢琴协奏曲在总体结构以及独奏与乐队的互动方面显露出较为随意的处理手法。《E 小调钢琴协

奏曲》Op. 11（虽然作为他的第一钢琴协奏曲出版，但实际上写于1830年，即《F小调钢琴协奏曲》Op. 21之后）中，肖邦固执地让音乐坚守在主调：第一乐章的两个呈示部中，第二主题材料都出现在平行大调上，第二乐章也在E大调。乐队部分的写作并未体现出多少技艺，基本上仅仅是为钢琴提供平淡无奇的伴奏和必要的全奏。作曲家几乎完全没有试图写出莫扎特和贝多芬钢琴协奏曲中那种不同力量之间的鲜活对话，而肖邦在维也纳时也将自己的协奏曲作为独奏作品进行表演，这一点或许很能够说明问题。他对协奏曲结构的处理，类似他的前一代作曲家（如韦伯和胡梅尔）的手法，在他那一代的钢琴家兼作曲家中是极为普遍标准的做法。从容的装饰性键盘音型，基于规则的周期性和声模进，也让人想起1810年代和1820年代的协奏曲写作方式。但肖邦在这些作品中所写出的抒情性坎蒂莱纳［cantilena］，意为持续流畅的旋律线则常常是他独创的。谱例VII—8中展示的就是《E小调协奏曲》第一乐章中的这样一条旋律，起初是绵延的主调和声，大跨度的伴奏中隐藏着一个与主要旋律构成三度或六度的线条，结尾处巧妙地从V/vi通过半音转换为V，所有这些都是典型的肖邦手法。

194

谱例VII—8：肖邦《第一钢琴协奏曲》，第一乐章，第222—230小节

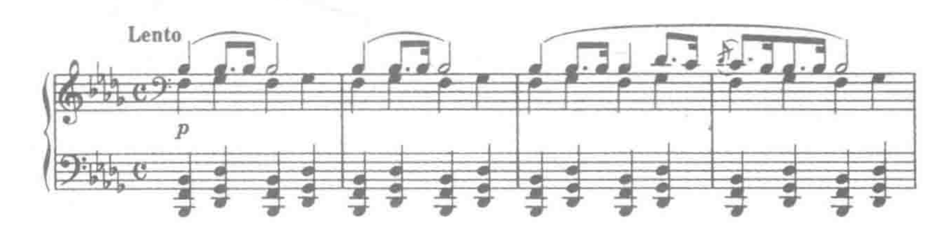


1841 年，罗伯特·舒曼，肖邦早期的推崇者，对后者的《B♭小调奏鸣曲》Op. 35（1839）表达了某些保留意见：

> 他称其为“奏鸣曲”。我们可能认为这部作品变化无常，若非彻头彻尾的过度放任，因为他仅仅是将他的四个最无法无天的孩子绑在一起——或许是要将他们以“奏鸣曲”的名义偷运到他们原本绝不可能到达的地方。[21]

这首奏鸣曲几个乐章的组合的确有些古怪。肖邦在慢乐章中用了如今非常著名的葬礼进行曲，此曲他在两年之前便已写就；执著不懈的附点节奏和持续音般的低音（请见谱例 VII—9）使这一乐章完全符合葬礼进行曲的传统，这一传统诞生于法国大革命，并在贝多芬的《钢琴奏鸣曲》Op. 26 和《“英雄”交响曲》中持久延续下来。[22] 这首奏鸣曲的几个乐章中最有争议的是末乐章。这是一个风驰电掣的急板乐章，仅有七十五小节之长，完全是由一个以均匀的八分音符运动的非旋律性单线条音型构成（用八度叠加）。舒曼称这个乐章“毫不悦耳，沉闷无趣”。其如此短小的规模尺度令人惊讶：在一首大约二十分钟的奏鸣曲中，这个乐章仅占用大约一分半钟。此外，它没有任何惯常的发展部和高潮，而这些部分在后贝多芬时代的大型作品中通常都会出现在终曲乐章。 195

谱例 VII—9：肖邦《钢琴奏鸣曲》Op. 35，第三乐章，第 1—4 小节



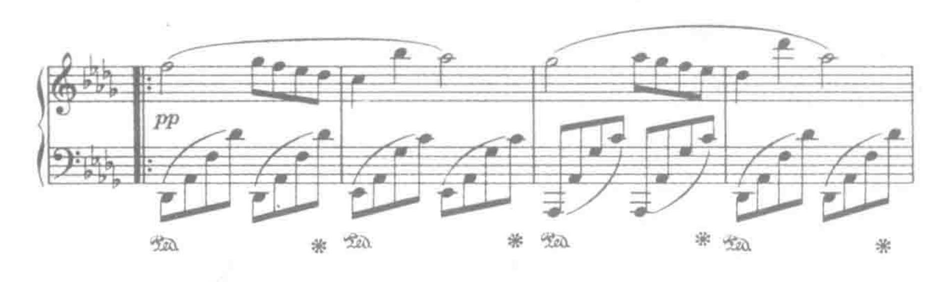
但无论舒曼和其他批评家对这首奏鸣曲有怎样的意见，事实证明，这首作品从肖邦的时代直至今日，对于世世代代的钢琴家和听众都有着难以抵御的魅力。原

---

21. *Neue Zeitschrift für Musik*, 14（1841）: 39.
22. 请见前文，第 50 页。

因之一当然在于此曲（末乐章除外）充满了带有悦耳伴奏的装饰性旋律，这是肖邦的拿手好戏。葬礼进行曲对比性的中间段开始处（请见谱例 VII—10），每小节换一次的踏板支撑着缓慢运动的和声，以强化旋律及其大跨度琶音伴奏的共鸣效果。这体现了肖邦最大限度地利用浪漫钢琴音响的天赋，而且这首奏鸣曲的一大魅力就在于它能够让听者领略乐器的最佳效果。这首作品中的某些结构要素同样促进了我们对此曲的欣赏。第一乐章的发展部集中于对呈示部第一主题素材的运作，那么再现部便恰好从主调中的第二主题开始（这一手法也出现在《B 小调奏鸣曲》Op. 58 的第一乐章）。这首奏鸣曲还展现出乐章之间令人满意的各种动机联系，其中一个就是持续的 $B^{\flat}$—（C）—$D^{\flat}$ 动机，该动机出现在第一乐章开头的旋律（谱例 VII—11）以及葬礼进行曲的低声部和高声部（请见前文谱例 VII—9）。

谱例 VII—10：肖邦《钢琴奏鸣曲》Op. 35，第三乐章，第 31—34 小节



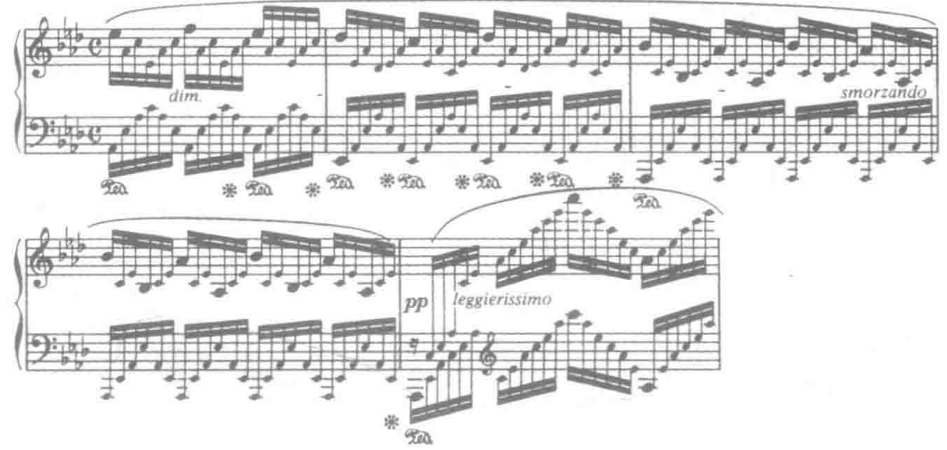
谱例 VII—11：肖邦《钢琴奏鸣曲》Op. 35，第一乐章，第 9—12 小节



196　肖邦的两套练习曲，Op. 10 和 Op. 25，被普遍看作是此类钢琴练习曲中最杰出的作品。这些作品虽然对各种精湛而高难的新的键盘音型进行了透彻的探索——当时的炫技演奏家理应精通这些技巧——但同时也保持了高水平的音乐趣味。例如，《B 小调练习曲》Op. 25，No. 10 的第一段是炫技性的双手同时进行八度半音

跑动的练习——对于这一强有力音型的运用，肖邦要远远少于李斯特。但慢速的中段——右手为八度连奏——呈现的则是富有表情的装饰性旋律，在音乐上赋予这首炫技作品以重要的艺术分量。这些练习曲，与这一体裁的大多数作品一样，通常在全曲中只展现某一种音型。《$A^{\flat}$大调练习曲》Op. 25, No. 1 完全由一种十九世纪常见的键盘乐织体构成：双手弹奏琶音音型，其中在高音区浮现出一个旋律线条，但不时地在中声区或次中声区出现具有旋律外形的线条，使乐曲更为丰富。肖邦将重要音符的符头写得较大，从而使得钢琴家不会忽视它们（谱例 VII—12）。从十七世纪开始，具有教学目的的“严肃”音乐在键盘乐作品中就非常普遍。肖邦的练习曲处在一个令人尊敬的传统之中：这一传统包括克莱门蒂的《艺术津梁》[*Gradus ad Parnassum*] 和 J. S. 巴赫的各种钢琴曲集。

谱例 VII—12：肖邦《练习曲》Op. 25, No. 1，第 40—44 小节



尽管这些练习曲有时是成套演奏，但其中并未显示出一种调性或性格上连贯一致的总体安排，也没有理由认为肖邦希望这些作品被成套演奏（在任何情况下，练习曲都很少在公众场合表演）。而《二十四首前奏曲》却是遵循着一个非常清晰的调性布局：如同这套作品所效仿的典范——J. S. 巴赫《平均律键盘曲集》的前奏曲与赋格——肖邦的前奏曲也涵盖了大小调体系的全部二十四个调性。但肖邦的练习曲和巴赫的《平均律键盘曲集》一样，这一安排所赋予的统一性并不意味着作曲家意在让这些作品一气呵成地演奏下来。书面谱写的前奏曲产生于一种古

197

老的习惯，即在演奏一部真正的作品之前进行即兴演奏或“前奏”，如果以多种调性来提供这种音乐，便能够使之在这种前奏实践中更为实用。

这些前奏曲大多非常短小，其中有些仅占用印刷乐谱的一页。在这些简短的乐曲中，主导着肖邦音乐的多段体结构（*ABA*、*ABACA* 等）基本上了无踪迹。典型的特征是，这些乐曲由材料单一的单段体构成，作曲家在其中对单独一种乐思进行挖掘。这套前奏曲集展现出极其多样的键盘乐织体、和声风格以及情绪基调。疾风骤雨式的炫技作品与最纯真抒情的音乐陈述并存，和声暧昧性的极致（如《A 小调前奏曲》No. 2）与最纯粹的自然音性质写作(《A 大调前奏曲》No. 7)形成对比。肖邦偏爱通过线性的半音运动来模糊调性句法，这一手法的一个著名的例子是《E 小调前奏曲》No. 4，谱例 VII—13 展示的是其前半部分。

谱例 VII—13：肖邦《前奏曲》Op. 28, No. 4，第 1—13 小节



此处，高声部单独一个线条级进下行（带有突出的上方相邻音），从 B 音降至 F$^{\#}$音，同时左手以三六和弦下行运动，通过大片延留音和先现音从 E 小三和弦（主）降至 B 七和弦（属）；这一建构可简化如下：

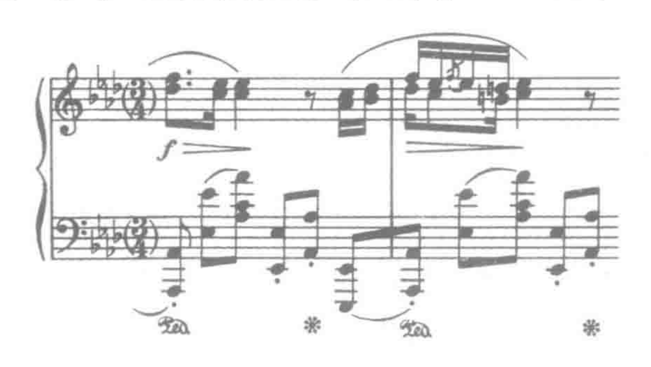
谱例 VII—14：肖邦《前奏曲》Op. 28, No. 4，简化形式 198



在某些地方，各个声部的运动造成属七和弦音响，暗示着音乐可以稳妥地解决到一个明确的调性：第 2 小节和第 6 小节暗示了 E 调，第 4 小节暗示了 A 调，第 7 小节暗示了 G 调。但这些和弦实际上都没有发挥属和弦的功能，直到主题在第 13 小节的第二次出现，才有了稳定的和声。

当肖邦在七岁时第一次写作波洛奈兹舞曲时，这种波兰的舞曲已经被很好地吸收进欧洲艺术音乐的创作中。我们可以在库普兰、泰勒曼、亨德尔和 J. S. 巴赫的作品中找到这种舞曲的例子（如巴赫的《E 大调法国组曲》中包含有一首著名的波洛奈兹舞曲）。在十八、十九世纪之交，这一体裁通过迈克尔 · 奥金斯基[Michael Ogińsky] 伯爵的标题性波洛奈兹而进一步得到推广，这些乐曲也很可能是肖邦年轻时最早学习的典范。然而，到 1825 年，在创作《D 小调波洛奈兹》Op. 71, No. 1 时，他显然已经走上了自己的创作道路。在这首作品中，十八世纪的那种彬彬有礼的、适用于家庭场合的舞曲变成了激情澎湃的炫技性作品。这种舞曲的典型节奏是肖邦所有波洛奈兹舞曲的一种推动力，例如，我们非常熟悉的《A♭ 大调波洛奈兹》Op. 53（1842）的主要主题中，每小节将 3/4 拍的第二拍显著加重或延长，使音乐富有活力（请见谱例 VII—15）。这些乐曲的力量和紧迫感时而被抒情段落予以缓解，这些段落几乎完全符合肖邦的夜曲风格。但在《C♯ 小调波洛奈兹》Op. 26, No. 1（1834—1835；ARM 10；谱例 VII—16）的这样一个段落中，波洛奈兹舞曲典型的生动节奏出现在低声部，在一定程度上将其富有活力的运动传达给上方如歌的旋律。 199

谱例 VII—15：肖邦《A♭大调波洛奈兹》Op. 53，第 17—18 小节



谱例 VII—16：肖邦《C♯小调波洛奈兹》，第 5—8 小节



波洛奈兹在十七世纪和十八世纪已成为波兰贵族阶层的舞蹈，而各种形式的玛祖卡舞蹈（玛祖尔舞［mazur］、奥别列克舞［oberek］、库亚维亚克舞［kujawiak］）在肖邦之前的时代一直是民间舞蹈，很少出现在欧洲的艺术音乐中。肖邦在这一体裁中的一些最初的尝试非常接近这种民间舞蹈的原型；例如，《玛祖卡》Op. 68, No. 3（1829）可以找到特定的舞曲原型。[23] 谱例 VII—17 是《玛祖卡》Op. 17, No. 3 中的选段，展现出原始玛祖卡舞曲的一些典型特征：3/4 拍，强调第三拍（有时是第二拍），自然的与升高的四级音（E♭和 E♮）之间的暧昧关系，乐句结构由一小节的略加变化的细胞组成，以及低音持续音。（ARM 11 包括 Op. 17 的所有四首玛祖卡。）肖邦后期的许多玛祖卡是高度风格化的抽象性作品，他一生专注于这个小型体裁的创作，该体裁也成为他最具个性、最激进的乐思的载体。

---

23. 请见 Maurice J. E. Brown, *Chopin: An Index of His Works in Chronological Order*, 2nd ed.（London, 1972）, pp. 37–38.

谱例 VII—17：肖邦《玛祖卡》Op. 17, No. 3，第 16—20 小节



肖邦的四首叙事曲——G 小调 Op. 23、F 大调 Op. 38、A$^\flat$ 大调 Op. 47 和 F 小调 Op. 52——显然是最早以此名称命名的器乐作品。虽然，肖邦为何使用“叙事曲”这一标题，我们不得而知，但作曲家显然意在指涉十八世纪英国或德意志的叙事歌（当然不是中世纪的叙事歌），而且作曲家很可能想要唤起与一种诗歌和音乐的理想化的民间叙事风格的联系。[24] 我们并不容易找到这些乐曲与任何已知的叙事歌曲之间具体的相似之处，然而，明显占据主导的复合二拍子（6/8 拍或 6/4 拍）却符合十八、十九世纪之交利德和叙事歌中最常见的朗诵节奏，而简单的旋律——时而带有一种“拨弄性的”伴奏——以一种隐约与讲述故事的叙事歌相一致的方式被编织在长大的戏剧性结构中。 200

《G 小调叙事曲》（ARM 12）创作于 1835 年，但有些最初的草稿诞生于 1831 年。与肖邦的其他叙事曲一样，这首乐曲也是一部结构复杂、技巧高超的多段体作品。开始处是一个起初建立在那不勒斯六和弦基础上的七小节的神秘引子，然后音乐在属和弦上停滞整整一小节，随后是属和弦上的典型的六音到五音、四音到三音的运动，并且添加了尖锐的九音到八音的延留音，如谱例 VII—18a 所示。[25] 我们将看到，这里的那不勒斯音响和延留音为此曲看似互不相同的各个段落之间复杂的动机对应奠定了基础。

---

24. 请见前文第 126 页和第 132-133 页。舒曼在 1841 年谈到，肖邦宣称他的叙事曲的灵感源自波兰民族主义作家亚当 · 密茨凯维奇（Adam Mickiewicz, 1798—1855）的某些诗作。*Neue Zeitschrift für Musik*, 15 （1841）: 141.

25. 某些早期的编者将第 7 小节极不协和的小字一组的 E$^\flat$音改为小字一组的 D 音。后来，颇具影响力的理论家海因里希 · 申克尔赞同用 D 音，他宣称此处的声部进行一定是 d'—c'—b$^\flat$。Heinrich Schenker, *Neue musikalische Theorien und Phantasien III: Der freie Satz*（Vienna, 1935）, pp. 108-109. 但无论是肖邦的手稿还是所发表的第一法国版上都明确无误地写着 E$^\flat$音。第 8 小节经过性的 C 音只是“过早”出现（尽管它在自己理应出现的位置仍旧在发声）；次中声部的声部进行应当是 e$^\flat$'—（c'）— d'— c'— b$^\flat$。

此曲的总体结构可以大致表示如下：

小节数	1	8	36	67	94	106	138	166	194	208
	引子	*A*	*x*	*B*	*A*	*B*	*y*	*B*	*A*	尾声
	($^{\flat}$ II^{6})	i	i	VI	ii	II	VI	VI	i	i

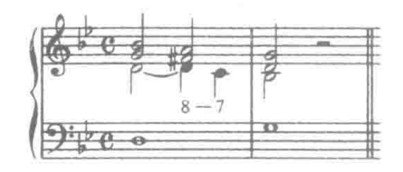
上图中的旋律*A*仅出现在小调中，有着简朴的单线条和拨弦般的伴奏（令人想起叙事歌式的朗诵）。*B*是更富有激情的陈述，始终在大调上，并且在E$^{\flat}$大调及其属调B$^{\flat}$大调之间保持着微妙的平衡。当旋律由重属音F引入时，这一温和的调性暧昧得到凸显。在*A*和*B*的几个固定的部位之间，有一些作为过渡或扩充的段落。201 然而，从第36小节开始和从第138小节开始的两个插段具有和声和节拍上的稳定性，这赋予它们某种程度的主题身份，此处将之称为*x*和*y*。这首叙事曲宏观构架的一个引人注目的特征是出现了两个清晰各异的第二调性，但都不是惯常期待的关系大调（尽管E$^{\flat}$大调中的段落典型地倾向于B$^{\flat}$大调）和属调。其中，E$^{\flat}$（即主调的VI级）仅仅是大调，而另一个第二调性A（主调的II级）则既有大调也有小调。

谱例 VII—18：肖邦《G小调叙事曲》

a. 第 7—11 小节



b. 第 7—9 小节，简化形式



c. 第 67—69 小节，简化形式



d. 第 67—71 小节



在 *A* 段中，主题的开头是对第 6—8 小节延留音的解决；主题材料在第 10 小节重复时，同样也重复了之前的延留与解决（请见谱例 VII—18a）。由此，一个下行级进运动被建构在这段音乐的和声构造中，并且通过第 9—10 小节、13—14 小节以及 15—16 小节（而第 11—12 小节则是该级进运动的倒影）中的旋律轮廓而得到肯定。第 7—9 小节的基本和声结构是属和弦上六音到五音、四音到三音的进行（谱例 VII—18b）；肖邦对这一常见的和声运动进行加工，增添了九音到八音的延留，并且在第 8 小节让经过性的七音（小字一组的 C）先现。现在让我们来比较一下 $E^{\flat}$ 大调属音上的同一和声进行（谱例 VII—18c）与这首叙事曲 *B* 段的开头（谱例 VII—18d）。虽然这一主题中的要素已经发生了很大的变化，但仍旧清晰建立在与 A 段同样的终止式音型上。可以直接注意到的是上声部中缺少了六音到五音的解决，产生了特点鲜明的 G 音到 E 音的跳进。但期待到来的 F 音出现在第 68 小节次中音区的第四拍，并且非常醒目地出现在这一小节开头的高音区。经过性的七音 $A^{\flat}$ 也在次中音区先现。在肖邦的有些随意的声部进行中，第 67—68 小节对不协和音 C 的处理可能显得令人困惑，它似乎要向上解决，从九音解决到十音。但其节奏方面的上下文迫使我们将之听作一个延留音，第 68 小节末尾的 C—$B^{\flat}$ 才是其真正的解决，同时也呼应了 *A* 段中九音到八音的延留。此外，当肖邦在第 70—71 小节在属音上重复其经过加工的终止式时，从 C 音（小字二组）到 B 音（小字一组）的被打断的运动也再次出现在高声部。

202

这部作品的其他部分也体现出类似的对于延留音式的音乐形态及其级进下行运动的专注。从第138小节开始的插段*y*中，左手声部不断出现六音到五音或七音到六音的动机。这一音型在*x*段中甚至更为明显（从第36小节开始），其外声部构成平行十度，中音区的七音到六音的运动无处不在，并在其上方八度进行叠加。上声部在级进下行的过程中还展现出A音与其降上主音$A^{\flat}$音之间奇特的暧昧关系，令人想起乐曲开头所强调的那不勒斯音响及其随后的“自然化”处理。我们还可能辨认出引子与主体部分之间的另一种和声上的联系：特点鲜明并持续出现的第二调性$E^{\flat}$似乎是对引子中解决到D音的$E^{\flat}$音的呼应，这一解决推动引子的音乐进入主题*A*。第166小节中*B*段在$E^{\flat}$大调上的再次出现无论怎样都是不寻常的手笔。而延续这一段落的绵延的持续音$E^{\flat}$（从第180小节开始）之后，*A*段在持续音D上再次出现——这种情况在该主题此前的陈述中尚未出现过——此时，大范围的$E^{\flat}$—D的运动便相当显著了。这种相互关联——即便仅仅是部分地被感知——促进了听者在这部作品中对于和声和“适当性”的感觉。

与这一时期许多大型炫技钢琴曲一样，这首叙事曲似乎也在追求两种截然不同的音乐理想，我们可以将其中一种描述为“抒情表现性”，而将另一种描述为“辉煌”、“力量”或“修辞性激情”。肖邦所偏爱的多段体建构对于这一目的的实现非 203 常奏效：强烈对比的音乐陈述可以并置共存。《F大调叙事曲》Op. 38是这一策略的一个极端的例子。在《G小调叙事曲》中，段落之间的界限要模糊得多，*x*段（第36小节）先是延续了*A*段有所减弱的特质，随后逐步增强力量、加快速度，溶解为流光溢彩的大范围走句。*B*段第一次出现时，织体较为单薄，并且力度标记为***pianissimo***［很弱］。而当它在第106小节（*A*大调）和第166小节（$E^{\flat}$大调）再次出现时，却转变为*fortissimo*［很强］的朗诵调：织体得到强化，音区得到扩展，并且（在第170—173小节）用肖邦最喜爱的一种强调性装饰手法对旋律进行了加工。通过这些手段，此曲的多段性有所削弱，给人以有机生长的印象，所有浪漫艺术理论对这种有机生长都予以高度赞扬。

肖邦在巴黎的职业生涯迥异于李斯特。由于对音乐会舞台明显反感，他唯有一种手段与公众发生接触：通过作品的出版。但甚至这些作品的接受也在很大程度上依赖于他的社会声誉——作为沙龙里一位具有异域风情的名流，作为引领全欧风尚的社会中的一个音乐宠儿。起初仅有少数人（如李斯特和舒曼）认识到他

的音乐具有超越其文化出身的力量。但正是这些力量后来使他的作品成为钢琴保留曲目的重要组成部分。

法国浪漫主义

明晰可辨的浪漫运动在法国姗姗来迟。德国的浪漫作家如诺瓦利斯[Novalis]、蒂克、瓦肯罗德尔以及施莱格尔兄弟，作为处在世纪之交的年轻一代，进行着他们最具代表性和独特性的研究工作，并发表了他们最新创立的文学理论。华兹华斯[William Wordsworth]的《抒情歌谣集》[*Lyrical Ballads*]前言出现在1801年，被普遍看作是英国浪漫主义的开创性文献。而在法国，文化上的孤立以及法兰西学院的强大影响遏制着文学艺术领域的新观念，直到进入十九世纪。然而，另一种因素对于法国艺术发展或许更为重要：从1789年直到至少1815年，法国都处于持续的动荡状态。当法国大革命越过英吉利海峡而在英国的年轻人心中激发新的诗歌创作冲动时，法国第一流的作家（如安德烈·谢尼耶[André Chénier]）却走向断头台或流亡在外（如勒内·德·夏布多里昂[René de Chateaubrian]）。大革命时期，最有思想的人士通常都被卷入政治或公共事务中。斯达尔夫人[Mme. de Staël]专论德国的著作（《论德意志》[*De l'Allemagne*]）对浪漫文学的主旨表示认同，在1810年遭到拿破仑的镇压。事实证明，专制独裁（无论是大革命还是拿破仑政权）对于艺术上的非正统思想都充满敌意。 204

1828年，维克多·雨果在其戏剧作品《克伦威尔》的前言中挑战了关于戏剧中语言和风格的古典规定，这些规定自拉辛和布瓦洛的时代以来就一直在法国被奉为圣典。随后在1830年，雨果的反叛随着其作品《埃尔尼》[*Hernani*]的上演而公开化。在2月25日[即此作的首演日——译者注]之后的四十个夜晚，激进的年轻文学家（以诗人泰奥菲尔·戈蒂耶[Théophile Gautier]为首，身着鲜红的马甲）与他们的反对者——他们称之为“假发帮”[*perruques*]——这两派群体在法兰西剧院发生激烈争论，力图压倒对方的声音。争论的焦点在于雨果违反了“地点统一原则”，其文本中出现了跨行现象并且忽视了句读，玷污了神圣不可侵犯的亚历山大诗体[Alexandrine]，他还让高贵的人物说出凡庸的话

语。此时，很多人加入到这场论争中，主张浪漫主义的同行们组成一个联盟（称为“*cénacle*”[晚餐厅]，取自基督最后的晚餐这一场景），其中包括雨果、圣伯夫、戈蒂耶、热拉尔·德·奈瓦尔[Gérard de Nerval]、阿尔弗雷德·德·维尼、阿尔弗雷德·德·缪塞、各类画家以及音乐家柏辽兹和李斯特。

在法国的“古典–浪漫”之争中，音乐所扮演的角色总是有些暧昧。实际上，十七世纪古典主义艺术理论的制定者很难给音乐定位：在法国人眼中，音乐主要意味着歌剧，而歌剧就其定义而言是多种体裁的混合，仅仅是出于这一原因，在古典主义学说看来，音乐（歌剧）就是令人怀疑的。到1830年，法国的受众已经相当熟悉音乐戏剧（通过凯鲁比尼、斯彭蒂尼、罗西尼，甚至韦伯的歌剧作品），这种戏剧要比雨果的任何作品都更加与古典标准相悖。歌剧似乎摆脱了强加于话剧之上的种种规范，甚至连最具“浪漫”特性的事件和行为，只要是以音乐呈现出来，都可以被接受。虽然从十七世纪到十九世纪，歌剧一直是巴黎艺术论争的一个主题，但它并不是音乐中古典与浪漫之争的发生地。

在法国，文学领域的浪漫主义的发展可以通过莎士比亚戏剧逐渐得到越来越多的接受这一事实而得到正确的考量，因为在法国，莎士比亚的作品在将近两百年中都遭到蔑视，被认为是缺乏教养的粗鄙之作。迟至1822年，一家英国剧团在巴黎上演《奥赛罗》时，被观众轰下舞台，一位女演员甚至被观众席中扔出的投掷物而砸伤（据说是在谢幕时）。但五年之后，《哈姆雷特》和《罗密欧与朱丽叶》在奥德翁[Odéon]剧院上演时，观众至少能够专心观赏，其中还有一群年轻的浪漫主义者捧场，兴高采烈地表示赞许。

在巴黎的音乐生活中，我们或许也看到了类似的现象，即对贝多芬音乐日渐接受的过程。贝多芬的音乐尽管在1820年代之前在法国几乎不为人所知，但却有着与莎士比亚作品极其相似的声誉——夸张、混乱、怪异。1810年，巴黎的作曲家兼批评家乔瓦尼·坎比尼[Giovanni Cambini]记录了自己对于贝多芬某部交响曲中一个乐章的印象：

205

> 这位作曲家，常常古怪奇异，有时又带来非凡的美感。他时而如雄鹰展翅般威严崇高，时而又在崎岖的道路上匍匐前进。以轻柔的忧伤穿透灵魂之后，他立刻又用一堆粗蛮的和弦将这柔情撕碎。我仿佛看到白鸽与鳄鱼并肩

共存。[26]

贝多芬在法国最早的支持者是弗朗索瓦 · 安托万 · 哈贝内克（1781—1849），巴黎歌剧院的音乐指导，也是著名的学院音乐会［Conservatory Concerts］的指挥。1821 年，他在圣灵音乐会上指挥了贝多芬的《第二交响曲》。然而，他却在其中插入了贝多芬《第七交响曲》的小快板乐章以取代原来的慢乐章。我们获知，当时的听众并不关心作为整体的交响曲作品，反而要求立即将插入的这一乐章再演奏一遍。1828 年，当哈贝内克负责重新组织学院音乐会时，他让这些音乐会几乎完全聚焦于贝多芬作品的演奏，人们对于这位“桀骜不驯的天才”的狂热之情有了突飞猛进的增长。在一次《“英雄”交响曲》的演出之后，令人敬畏的批评家卡斯蒂尔-布拉兹［Castil-Blaze］写道：

> 为什么我们会允许自己被外国人所超越？为什么这部德意志人已经耳熟能详二十年的杰作却仅仅在上个星期才被介绍到我们这里？……我不会试图去描述每个乐章最后的和弦奏响时所爆发的充满敬仰、热情洋溢的狂喜。大约有七次或八次鼓掌喝彩伴随着末乐章，甚至众位作曲家和演奏者也加入到这展现慷慨大方的恰当场合中。[27]

柏辽兹

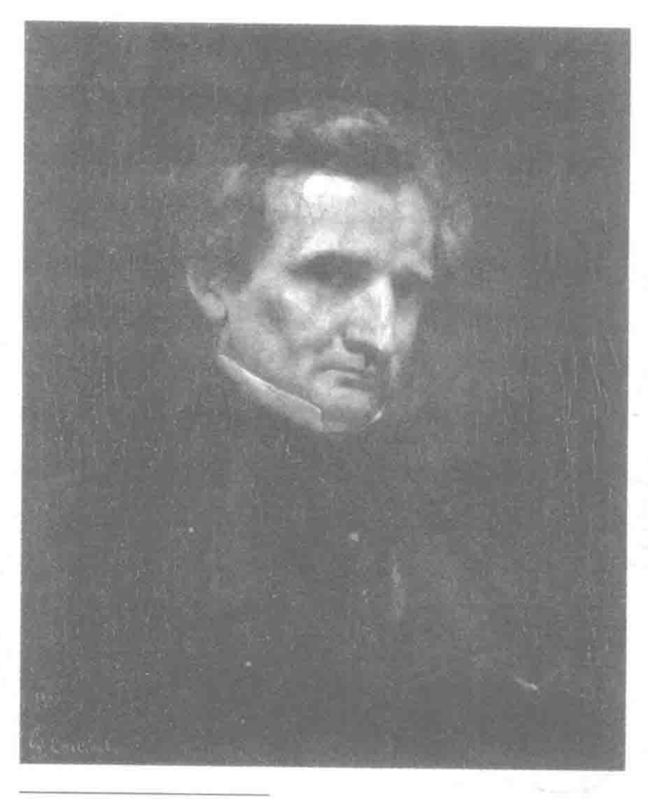
当莎士比亚的作品和贝多芬的作品分别在 1827 年和 1828 年上演时，台下有一名痴狂的观众，他是个头脑机智、思维敏捷的医学院学生，后来弃医从艺，成为一位作曲家，他就是路易 · 埃克托尔 · 柏辽兹（1803—1869）。他在自己的《回忆录》［*Memoirs*］中如此称颂《哈姆雷特》：

---

26. *Tablettes de polymnie*（1810），pp. 310–311，引自 Éduard Herriot, *La Vie de Beethoven*（Paris, 1929），pp. 211–212.
27. *Journal des débats*, March 19, 1828.

> 莎士比亚，无意中与我邂逅，闪电般击中了我的心灵。那电光火石的顿悟瞬间向我揭开了整个艺术天堂，照亮了这天堂中最遥远的角落。我领悟到恢弘、美丽、戏剧真理的含义，并且能够认识到法国人对于莎士比亚的那些源自伏尔泰的看法是彻头彻尾的荒诞之论。[28]

206 柏辽兹在聆听贝多芬的时候，还尚未从这次与莎士比亚的邂逅中回过神来："这音乐带给我的震惊几乎与莎士比亚对我的影响同样巨大。贝多芬在我面前开启了一个全新的音乐世界，正如莎士比亚展现了全新的诗的世界。"[29] 这种对莎士比亚的反应在浪漫主义圈子中并不罕见，同样观看了莎士比亚戏剧演出的大仲马宣称，他的感觉就像是一位盲人突然重见光明。但恰恰是柏辽兹的特殊成就将音乐上的



柏辽兹肖像，古斯塔夫・库尔贝作［Gustave Courbet］。

28. *The Memoirs of Hector Berlioz*, trans. David Cairns （London, 1969）, p. 95.
29. 上引书，第 104 页。

各种议题明确引入这不断壮大的艺术革新之潮，他不遗余力地宣传贝多芬、韦伯和格鲁克的音乐，并且自己创作了杰出的作品，这些很快使他成为法国音乐浪漫主义的首席代言人。

柏辽兹生于拉科特-圣安德烈［La Côte-Saint-André］，法国阿尔卑斯山脚下的一个村庄，柏辽兹是一位医生的儿子，在父亲的影响下，他于1821年进入医学院。但几乎从一开始，柏辽兹的时间就主要是在巴黎歌剧院和巴黎音乐学院的图书馆中度过。当他1826年正式放弃医学，成为巴黎音乐学院的学生时，他已经追随勒絮尔学习了一段时间，并且创作了相当数量的作品，包括一部曾公开演出的完整的弥撒。他长期固定从事的另一项活动是音乐新闻评论，这部分是出于热爱，也有部分原因是为了养活自己。从1823年发表的一篇短文"音乐论争"［Polémique musicale］开始，他在大约四十年中为法国的期刊杂志贡献了一系列机智且常常具有重要意义的文章、评论和小品文。柏辽兹将多篇这样的著述收集在自己的"合成式"著作中：《乐队之夜》［*Les Soirées de l'orchestre*］（1853）和《穿越旋律》［*A travers chants*］[30]。柏辽兹在他自己的时代或许更多以这些有倾向性的精彩文章著称，而非以其音乐闻名。晚至1856年，当他被选为法兰西学院的成员时，《两个世界评论》［*Revue des deux mondes*］抱怨道："法兰西学院选择了一位新闻记者，而不是一位音乐家。"

207

身为一个富有原创精神的年轻作曲家，柏辽兹在巴黎静态的体制化的音乐生活中很难有所进步。他曾三次在罗马大奖［Prix de Rome］——巴黎音乐学院对作曲家的官方奖励——的竞争中失利，最终以康塔塔《萨达纳帕勒斯的最后一夜》［*La Dernière Nuit de Sardanapale*］获奖（当时正值1830年七月革命爆发）。此时他已经完成了一些较有分量的作品，例如《威弗利序曲》［*Waverley Overture*］、他未完成的歌剧《秘密法庭的法官》［*Les Francs-Juges*］的序曲和《〈浮士德〉中的八个场景》［*Eight Scenes from Faust*］，以及他的第一部主要作品《幻想交响曲》［*Symphonie fantastique*］。在罗马的美第奇别墅中度过所要求的学习年限（两年）中的十四个月之后，这位作曲家于1832年11月返回巴黎，带来了几部新的作品，

30. 后一部著作（出版于1862年）的题目，是针对"*a travers champs*"（即"穿越旷野"）这一表达的不可转译的双关语。

包括《李尔王》[*King Lear*] 和《罗布 · 罗伊》[*Rob Roy*] 的序曲以及"独角音乐话剧"《莱利奥》[*Lélio*]，即《幻想交响曲》的续篇。

与大多数法国音乐家一样，柏辽兹在很大程度上将自己的心思和宏愿放在歌剧方面。他最早的公开和私密的创作都反映了对歌剧的专注，大约从 1824 年开始，他就始终在构思歌剧创作计划。然而，事实证明，巴黎歌剧院和巴黎的意大利剧院 [Théâtre Italien] 的垄断者和阴谋集团对于他而言有些吃不消。直到 1838 年他的一部作品《本韦努托 · 切利尼》[*Benvenuto Cellini*] 才在巴黎歌剧院上演，演出一败涂地，后来只是在人们所熟悉的《罗马狂欢节序曲》[*Roman Carnival Overture*] 中才被记住，因为这首序曲是 1844 年根据那部歌剧的主题创作而成。他的小型喜剧性歌剧《比阿特丽斯与本尼迪克》[*Béatrice et Bénédict*] ——脚本根据莎士比亚的《无事生非》[*Much Ado about Nothing*] 改编而成——于 1862 年在巴登-巴登上演，获得成功。尽管柏辽兹在歌剧创作方面不懈努力，但直到 1863 年他才再度在巴黎上演自己的歌剧——史诗性歌剧《特洛伊人》[*Les Troyens*]（柏辽兹以维吉尔的《埃涅阿斯纪》[*Aeneid*] 为基础自己撰写了脚本）经过缩减和修改在抒情剧院 [Théâtre Lyrique] 登台亮相。舞台技术和表演都不尽如人意，尽管有些批评家在柏辽兹这部最具雄心的作品中看到了价值，但他的诋毁者却占据了上风——当时有一幅极具杀伤力的漫画，描绘的是一个屠宰场在用《特洛伊人》音乐的巨响来杀牛。正如查尔斯 · 古诺日后所言："我们或许可以这样说，柏辽兹，正如特洛伊战争中他的那位同名者埃克托尔，倒在了特洛伊的城墙下。"[31]

208

到了 1970 年代，《特洛伊人》得到复兴，世界上几座主要的歌剧院都上演了这部作品，并且发行了一个完整的录音版本。这部作品向现当代观众揭开了柏辽兹新的一面。戏剧动作的巨大延展，从特洛伊城中卡桑德拉 [Cassandra] 的不祥预言（第一幕和第二幕）到迦太基城中狄多与埃涅阿斯注定毁灭的爱情（第三、四、五幕），展现了古典戏剧的掌控力与必然性，而在"皇家狩猎与暴风雨"场景（令人想起韦伯《自由射手》中的"狼谷"场景）和花园场景中，柏辽兹则充分调动了自己写作描绘性、表现性音乐的才能。在这一歌剧中，我们看到了一部十九世

---

31. *Memoirs of Hector Berlioz*, p. 11.

纪知之甚少的十九世纪杰作。

面对自己作为歌剧作曲家的惨淡前景，柏辽兹运用和创造了其他一些戏剧性音乐表现的载体。他创作了康塔塔和“场景音乐”[scenes]、一部“戏剧性传奇”[dramatic legend]、标题性序曲以及两部带有文本和人声的交响曲（写于 1839 年的《罗密欧与朱丽叶》和写于 1840 年的《葬礼与凯旋交响曲》[*Symphonie funèbre et triomphale*]）。实际上，他的几乎所有作品无不带有文学性的文本或题目，或者与具体的戏剧作品相关联。他的标题性器乐音乐中最著名的作品，也是他最具影响力的作品，是其最早的一部主要作品《由五个部分组成的幻想交响曲：一个艺术家生涯中的插曲》[*Episode de la vie d' un artiste, Symphonie fantastique en cinq parties*]，首演于 1830 年 12 月 5 日。在首演之夜，当听众进入巴黎音乐学院的音乐厅时，每人拿到一份小册子，其中呈现了这部交响曲的“故事”，并进行了说明性的导引：“有必要预先说明这部器乐戏剧的框架，因作品本身没有语词的帮助。因此，以下的文字说明应当被看作是一部歌剧的歌词文本，对作品的各个乐章加以介绍，因其驱动了每个乐章的性格和表现。”[32]

这部作品的叙事——柏辽兹自己所写的夸张而不连贯的情感宣泄——讲述了一位情绪敏感多变的年轻音乐家无可救药地陷入爱情，并且在一系列独立的场景中因看到自己所爱的人而备受折磨：他看到她在舞会，在乡间，由他亲手处决，最终又来到妖婆那可怕的安息日夜宴之中（最后两个场景被呈现为主人公在鸦片的作用下所产生的梦境[33]）。这一标题内容从一开始就具有鲜明的自传色彩。柏辽兹由于对哈里特·史密森 [Harriet Smithson] 的狂热激情而在情感上备受伤害，后者是 1827 年莎士比亚戏剧在巴黎上演时，奥菲莉娅和朱丽叶的扮演者。柏辽兹的书信和回忆录表明，《幻想交响曲》中这位年轻的音乐家和他所爱的人就是对他自己和这位女演员的再现——当然只是一种想象的再现，因为这部交响曲首演时两人尚未相识。

---

32. 由爱德华·科恩 [Edward T. Cone] 在《柏辽兹：幻想交响曲》[*Berlioz: Fantastic Symphony*, New York, 1971] 的引言中翻译为英文。

33. 这份标题内容后来的一个版本将整个这一系列的事件都表述为鸦片作用下的梦境。对此标题内容多种版本的充分探讨，请见 Nicholas Temperley, “The *Symphonie fantastique* and its Program”, *The Musical Quarterly*, 57（1971）: 593–608.

这部交响曲的音乐以多种不同的方式与标题内容相联系。首先，作曲家用一条重复出现在每个乐章中的旋律来代表他所爱的人的每一次出现。柏辽兹在节目单说明中具体阐述了这一联系："每当爱人的形象出现在艺术家的想象中，都与一个乐思相联系……这一旋律形象及其所反映的人物不断追随着他，就像一个双重的固定乐思。"其次，作曲家运用了"拟声"手法，即用音乐对非音乐声响加以模仿，例如第三乐章"在田野"中暴风雨的声音，"赴刑进行曲"中表现断头台和人头落地的著名笔触。音乐与标题内容的另一种联系是通过音乐对音乐的模仿而实现的：第三乐章中有"瑞士牧歌"[*ranz des vaches*]（一种瑞士牧牛人的角笛音乐）；柏辽兹用充满活力的圆舞曲展现了第二乐章的舞会场景；而在末乐章中，出自安魂弥撒中的"末日经"[*Dies irae*]代表着主人公梦见了自己的死亡。

柏辽兹希望用普通的音乐表现手段（按照他的理解）来实现音乐与故事之间的另一层联系。"固定乐思"[*idée fixe*]对于他而言代表着一种"忧郁幻想的状态"，而该固定乐思的性格——"充满激情同时高贵且矜持"——似乎非常适于作为表现爱人的音乐符号。在1836年的一份节目单说明中，柏辽兹附加了一个很长的脚注，以回应《音乐评论》[*Revue musicale*]中的一篇批评文章（其作者很可能是费蒂斯）。在此他发表了自己对于音乐指涉的看法：

> 他（作曲家）深知音乐既不能取代语词也无法取代图画，他从未妄图表现抽象的东西或道德品质，而意在表达情感和感受。他也不曾抱有描绘山川的奇异想法；他所希望再现的只是生活其中的人们的歌唱的旋律风格和形式，或是在特定情境下这些宏伟景象在人们灵魂中所激发的情感。[34]

柏辽兹谈到音乐与标题内容之间的两种联系：一种是通过音乐音响所进行的已经有固定关联的模仿，另一种则产生于音乐对情感的表现。与其他浪漫主义者一样，柏辽兹将这种情感表现看作是音乐实现其效果的主要方式。音乐音响通常无法指示场景、事件或人物，然而，音乐能够传达（或许也能够激发）与这些方面相联系的情感。《幻想交响曲》第一乐章的整个进程展现了作曲家有关这一问

---

34. 前揭书，爱德华·科恩译，第28页。

题的看法。开头的柔板旋律（谱例 VII-19a）和固定乐思的第一部分（谱例 VII—19b）在此之前就已经被用在他较早的有着其他文学性或标题性联系的作品中。十二岁的柏辽兹起初是为让·皮埃尔·克拉利斯·德·弗罗里安［Jean Pierre Claris de Florian］的田园诗《埃斯特尔与内莫林》［*Estelle et Némorin*］中多愁善感的韵文诗句创作了这个柔板旋律。这些诗句所讲述的内容是，一个年轻人由于要离开故乡和自己所爱的人埃斯特尔［Estelle］而哀伤悲叹。根据柏辽兹的《回忆录》，年幼的他将埃斯特尔这个人物明确与他当时所迷恋的一位真实存在的名为埃斯特尔的十八岁女子联系起来。而柏辽兹最初写下那个固定乐思旋律的特点鲜明的第一部分，是在其康塔塔《赫米尼埃》［*Herminie*］中，此曲是他在 1828 年竞争罗马大奖但最终失利的作品之一。这部作品的脚本取自塔索《被解放的耶路撒冷》［*Jerusalem Delivered*］（1574）中的一个场景，描写了一位女伊斯兰教徒，赫米尼埃，对基督教骑士坦克雷德［Tancred］令人绝望的爱情。可见，这些最终在《幻想交响曲》第一乐章中结合起来的旋律在作曲家心中联系着不同的情境和场景，有些是自传性的，有些则是文学性的。它们的共同之处在于都关涉无望的爱情所带来的情感体验——这恰恰是柏辽兹感到自己的音乐所能够表现的那类东西。

210

谱例 VII—19：柏辽兹《幻想交响曲》，第一乐章

a. 第 3—10 小节



b. 第 71—86 小节



《幻想交响曲》的乐评者们——无论是否认同这部作品——很快注意到柏辽兹管弦乐配器上的独创性。甚至是对这部作品持负面评价的费蒂斯也在这一点上缓和了自己的态度：

> 简言之，我认为他在旋律与和声上缺乏才思，由此我得出的结论是，他的音乐写作风格永远是粗蛮的：但我也看到，他对乐器法有着本能的天赋，我认为他所能做出的真正贡献在于发现某些音色组合，让其他的作曲家更好地利用。[35]

211 我们可以通过比较第一乐章固定乐思主题的三次出现来管窥柏辽兹新颖的乐队写作：

谱例 VII—20：柏辽兹《幻想交响曲》，第一乐章

a. 第 71—79 小节



35. 上引书，第 217 页。

b. 第 234—248 小节


Sans presser
Fl.
Cl. (B♭)
Bn.
Hn. (C)
Vl.
Vla.
Vc.
Cb.
I.
dolce
I. Solo
III. Solo
pp
perdendo
Soli
dim.
ppp
p
mf
segue
Sans presser

c. 第 412—415 小节



212 旋律的第一次出现（谱例 VII—20a）由小提琴和长笛以同度演奏，几乎没有伴奏，旋律中重要的几处由第 78—79 小节中疏离的八分音符音型加强。谱例

VII—20b 是同一旋律在发展部的出现。在第三圆号奏出持续音 D（实际音高要比记谱低八度）的背景上，特点鲜明的快速跳进的伴奏音型逐渐成形；随后旋律进入，由第一长笛、第一单簧管和第一大管在三个不同的八度奏出——这一写法赋予音乐非凡的共鸣效果和极具个性的音色。再现部（请见谱例 VII—20c）以另一种迥然相异的方式呈现这一主题，这一次调动了整个乐队。长笛、短笛、短号和中提琴负责承担旋律，与此同时，有声部细分的小提琴在高音区用匆促的音响对主题进行改写。音乐的效果既狂热又辉煌。

在柏辽兹之前，与古典风格相联系的乐器分工（即旋律与和声主要由弦乐器承担，而管乐器则用于偶尔的强化效果，或是作为独奏性音色）一直是常规标准，仅在需要实现特殊的戏剧效果时才使用一些非常规的乐器法——例如格鲁克、韦伯和斯彭蒂尼歌剧作品中的某些片段。对于柏辽兹而言，为每个段落设计特定的音色是正常作曲过程的一个组成部分。在他的综论性著作《配器法与管弦乐队研究》［*Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration*］[36] 中，他相当充分地阐述了自己 213 在这方面的发现。但柏辽兹乐队写作上的创新并不能完全归于“乐器法”或“配器法”领域。谱例 VII–20 中固定乐思的三次出现不仅展现了作曲家乐器配置的独创手法， 214 也显示出极不寻常的音乐织体。作曲家没有使用惯常的旋律与低音线条加和声填充，而是使旋律极为突出（并且在谱例 VII—20c 中加以大量装饰），低音和内声部却非常简略。实际上，在主题的所有三次出现中，我们并不太清楚，所暗示的低音运动究竟是从主持续音向上运动一个音级来产生微弱的属和弦第二转位的音响，还是向上运动五度来到属三和弦的根音。但在这些段落中，以上关于和声与声部进行的问题似乎是次要的：旋律和乐队音色几乎完全占据了听者的注意力。

柏辽兹音乐的首次公演是他于 1825 年在圣罗奇［St. Roch］教堂指挥他早期的一部弥撒。此时，查理十世正在恢复 1789 年法国大革命以来教堂和教堂音乐所丧失的官方认可。音乐学者兼教育家埃蒂安·亚历山大·肖容（Étienne Alexandre Choron, 1771—1834）于 1826 年被任命为新成立的宗教音乐学院［École de Musique Religieuse］院长，凯鲁比尼、勒絮尔等知名作曲家也开始重新对宗教音乐创作产生兴趣，为宗教文本谱曲。法国的教堂音乐，像歌剧一样，具有大革

36. 1844 年出版；理查·施特劳斯于 1904 年对此书进行了编订和扩充。

命时期盛大庆典的华丽壮观的特点。例如，柏辽兹的老师勒絮尔所创作的清唱剧、弥撒和诗篇歌中，狂热的共和时代特有的丰富合唱和长大的铜管部分此时用于实现新的目的。柏辽兹最著名的宗教作品《安魂曲》(即《纪念亡灵大弥撒曲》[*Grande Messe des morts*] Op. 5）显然继承了这一传统。起初，这部委约作品是为纪念1835年一次刺杀路易·菲利普的行动中为保护国王而牺牲的人，[37]意在宣扬爱国和虔诚。1837年12月，大约四百名演唱者和演奏者齐聚荣军院［Les Invalides］教堂，进行这部作品的首演：除了有二十支木管和十二支圆号的巨型乐队之外，还有四个铜管组，分别置于教堂的不同位置，在音乐的某些部位增添特殊的辉煌效果——尤其是《末日经》中“震怒之日”［Tuba mirum］所唤起的审判日景象。[38]

柏辽兹为演出自己的作品所精心打造的音乐会成为他向公众展示自己音乐的平台。他的作品很少属于传统的音乐体裁范畴，总是引发争议，并且总体而言，这些作品在巴黎的反响远不及在其他地方。他在德意志的一些城市大获成功，尤其是在魏玛，自1842年起成为当地宫廷音乐指导的李斯特充满热情地推动了柏辽兹事业的发展。然而，1847年柏辽兹在俄罗斯的几场音乐会却惨淡收场，而1848年欧洲革命之后，他在巴黎所能够得到的机会更少。最终，1868年，柏辽兹在默默无闻与穷困潦倒中与世长辞。

215

1846年下半年，柏辽兹租用巴黎喜歌剧院，在两个周日的晚上演出他新近完成的“戏剧性传奇”《浮士德的惩罚》[*Damnation of Faust*]。与他的许多大型作品一样，这部作品产生于1830年之前其开创性时期的文学和音乐构思。1828年，他深深迷恋于歌德《浮士德》的第一部分（当时刚刚发行了热拉尔·德·奈瓦尔的法文译本)：“我对此书爱不释手，”他在《回忆录》中说道，“无论是吃饭时间，坐在剧院，走在路上，我无时无刻不在读它。”[39]柏辽兹很快创作了他的《〈浮士德〉中的八个场景》，是根据奈瓦尔的译本为人声和多种小型器乐组合谱写的歌曲和叙事曲集。与在他之前的舒伯特一样，柏辽兹也将自己的作品寄给歌德，希望得到

37. 这一委约后来被撤回，《安魂曲》的首演是在另一个全国性典礼上，即一位达雷蒙［Damrémont］将军的葬礼，他在阿尔及利亚的一次战役中牺牲。

38. 柏辽兹在其《回忆录》(第231页）中宣称，指挥哈贝内克由于在这关键的节点上用鼻子深吸了一口气，几乎毁掉了这场首演。

39. *Memoires*, p. 125.



德拉克洛瓦为歌德《浮士德》的酒馆场景所作版画

他的赞同，但并无回音。第二年春天，他自己出钱出版了这部作品，但随后很快改变主意，撤消了发行。大约十七年之后，刚从魏玛回到巴黎的柏辽兹对歌德还记忆犹新，重拾自己早年的音乐，重新创作为人声与乐队作品，并将之融入自己新的戏剧作品《浮士德的惩罚》中。 216

《浮士德的惩罚》仍旧在很大程度上保留了分场的特点。我们看到浮士德在乡间，在书房，在酒馆，在玛格丽特的房间，在荒凉凶险的自然环境中，以及最后堕入阴间（这最后一个场景并未出现在歌德的作品中，后者的浮士德并未面临最终的惩罚）。柏辽兹的作品与歌德的戏剧一样不适合舞台演出，并且出于相同的原因：频繁且大幅度的场景变换更容易呈现于想象，而不是在舞台上表演出来。在1847—1848年柏辽兹在伦敦并不成功的暂居期间，他曾计划将这部作品呈现为一部歌剧，但并未实现；他后来再也没有重新考虑这项计划，这或许表明他对自己

的各种“半戏剧”音乐体裁越来越有信心。

柏辽兹《浮士德的惩罚》中的三个主要人物是浮士德（男高音）、梅菲斯托（男低音）以及玛格丽特（次女高音）。柏辽兹用音乐对这些人物角色进行了大量的描写和刻画。玛格丽特演唱的有些孩子气的“图尔王”[King of Thule] 音乐非常简单（改编自《〈浮士德〉中的八个场景》），带有民间风格的升四级和降六级。梅菲斯托的出场，例如第五场和第十场，则伴随着长号（传统上是一件用来表现“超脱尘世”的乐器）尖利的半音动机和弦乐不祥的震音。对于浮士德，柏辽兹谱写了那种与英雄性的歌剧男高音密切联系的音乐，但乐队伴奏充满大量独创性的、富有表现力的细节。庞大的合唱在戏剧中发挥了不可或缺的作用：牧羊人、狂欢的人群、青年学生以及地狱中的幽灵为某些场景提供了歌剧化的直观性，还有一处（第四场），浮士德在听到复活节赞美诗合唱（来自《〈浮士德〉中的八个场景》的第一个场景）时打消了自杀的念头。器乐间奏也服务于作曲家的戏剧意图。例如，第十二场中的鬼火小步舞曲——尤其是灵动跳跃的急板部分——表明柏辽兹特别钟情于用音乐展现古灵精怪的小东西。[40] 另一首引发联想的器乐曲是著名的“拉科西进行曲”[Rákóczy March]，此曲是柏辽兹此前为自己的匈牙利之行而写的——实际上影响到整部作品的叙事进程。柏辽兹在这部作品总谱第一版的前言中坦率承认，之所以让浮士德出现在匈牙利，完全是由于他迫切希望在此运用这首乐曲。

柏辽兹独立于歌德文本的创作进一步体现在第十六场，“向自然乞灵”[Invocation to Nature]（ARM 13）。此处，就在浮士德与梅菲斯托订立致命契约之前，他来到森林、洞穴和瀑布前——来到崇高而深不可测的自然之中——发表了一段柏辽兹自己撰写的泛神论独白：

217

> 浮士德：
>
> Nature immense, impénétrable et fière,
>
> Toi seule donnes trêve à mon ennui sans fin.
>
> Sur ton sein tout puissant je sense moins ma misère,
>
> Je retrouve ma force, et je crois vivre enfin.

---

40. 另一个鲜明的例子是《罗密欧与朱丽叶》中玛布女王 [Queem Mab] 的音乐。

Oui, soufflez ouragans, criez, forêts profondes,
Croulez rochers, torrents, précipitez vos ondes !
A vos bruits souverains ma voix aime à s'unir.
Forêts, rochers, torrents, je vous adore ! mondes
Qui scintillez, vers vous s'élance le désir
D'un coeur trop vaste et d'une âme altérée,
D'un bonheur qui la fuit.

自然，浩瀚无际，神秘莫测，高傲豪迈，
唯有你，将我那无尽的倦怠减轻；
在你全能的胸怀里，我感到自己的悲苦不再强烈，
令我恢复体力，最终相信自己重获生命。
是的，吹起，那猛烈的飓风！咆哮，你那幽深的森林，
岩石轰然坠落，急水激流奋进！
我的声音欣然融入你恢弘的鸣响。
森林，岩石，激流，我对你们无比崇敬！
光辉闪耀的上界，
一颗宽广的心灵，
一个无法抓住幸福而备受摧残的灵魂
向你高呼它的渴望之情。

柏辽兹为这段文本谱写的声乐音乐是音节式的，并且严格遵循文本的节奏和重音。以不发音的“e”结尾的诗行（*fière, misère, profondes*）始终配以阴性终止——在古典朗诵调和所有声乐音乐中，这些都要发音，但不加重——而诗行在强音节上的结束（*fin, unir*）则出现在强拍上。声乐线条的节奏总体上主要是对诗歌文本进行精确朗诵的节奏，如下例：

Crou - lez, crou-lez, roc - hers, tor-rents, pre - ci - pi - tez vos on - des

这一场景的和声风格对于柏辽兹的音乐而言，半音化程度极高。流畅的线性运动从调中心 $C^\sharp$ 小调和 $F^\sharp$ 小调导向遥远的 F 大调（自第 23 小节起）和 B 小调（自第 44 小节起）。作曲家通过一种特殊的和声手段反复实现了极端的调性转换（以及高度丰满的修辞效果）：柏辽兹先后六次（第 22—23、27—28、31—32、41—42、43—44 和 46—47 小节）将一个七和弦通过等音转换处理为增六和弦音响，由此推动音乐向出人意料的方向发展。这一手法在第 41—42 小节和第 43—44 小节的出现可在谱例 VII—21 中看到。第 41 小节中音乐所暗示的向 $D^\flat$ 大调的运动由于 $A^\flat$ 属七和弦运动至 C 大调而未能实现；第 42—43 小节，期待中的向 C（小调）的解决却导向 B 小调。这些引人注目的和声运动伴随着浮士德的一些最为浮夸的言论："令我恢复体力"，"咆哮，你那幽深的森林"，"急水激流奋进"，等等。这些和声运动长期以来与具有特殊力量的音乐和戏剧时刻相联系，[41] 在此则强调了主人公赞颂势不可挡的自然时体现出的力量和胆量。

谱例 VII—21：柏辽兹《浮士德的惩罚》，"向自然乞灵"，第 41—44 小节



柏辽兹庞大的乐队为声乐线条提供了适当的伴奏：弦乐组流动且不断变换的和弦织体在高潮和终止式的地方得到上方管乐的强化。这种为声乐朗诵提供的背景很容易让人想起最具戏剧性的那类歌剧宣叙调，即自十七世纪以来，严肃歌剧的作曲家们在具有特殊分量或超自然意味的场景中所运用的带伴奏的宣叙调，这

41. 例如在莫扎特《唐 · 乔万尼》第二幕的六重唱中，当堂娜 · 安娜[Donna Anna]和唐 · 奥塔维奥［Don Ottavio］进入时；再如贝多芬《第五交响曲》第二乐章，C 大调英雄主题引入时（第 29—30 小节）。

种相似性在中心段落尤为显著，此处和弦由弦乐以震音演奏出来。[42] 在这样的宣叙调中，乐队通常会通过偶尔插入富有活力、轮廓清晰的动机来加强音乐的张力。这一场景中，低音乐器不断起到这一作用，起先出现在第 11—12 小节的有起有伏、有收有放的音型先后九次切入静态的乐队织体中，成为乐曲中最鲜明的动机。对于柏辽兹而言，这一低音动机显然具有先在的标题性联系：《幻想交响曲》的“乡村场景”乐章（从第 87 小节开始）中，有一个与此非常相似的低音音型（同样有上方弦乐的震音），标志着暴风雨蓄势待发，主人公即将被自然那不可阻挡的力量所毁灭。柏辽兹对于音乐与场景、观念和情感相联系的各种方式异常敏锐，虽然在歌剧领域从未获得明确的成功，但柏辽兹成为十九世纪戏剧性音乐最杰出的作曲家之一。 219

42. 柏辽兹在早年对格鲁克歌剧的研究中接触到这种宣叙调风格。

第八章
舒曼及其德国的同时代人

在拿破仑战争时代的德国还是由大约三百个独立的邦国组成的地区，每个邦国都拥有其独立的政府体系、税收和军队。而且有些邦国完全处在另一些邦国的国土范围之内，普鲁士境内就包含了不下十三个这样的飞地。几个世纪以来，统治这些领地的公爵和小诸侯们殚精竭虑地进行外交和经济上的联合与对抗，而且在十九世纪初，建立统一的德国仍旧前景渺茫。具有悖论性意味的是，改变这一切的因素竟是拿破仑在 1806—1809 年给各个德意志邦国带来的重创和耻辱。1812 年，法国军队从莫斯科狼狈撤退，为德意志各国提供了一个联合复仇的契机：奥地利和普鲁士此前总是发生冲突，此时却联手在 1813 年 10 月的莱比锡战役中对拿破仑及其军队予以致命一击。虽然 1815 年维也纳会议上所确立的德意志各国组成的邦联非常乏力，但反对拿破仑的解放战争已在讲德语的人们心中激发了共同的民族意识，反对那些复辟君主的强烈的自由主义势力此时提出了个人自由和民族统一的要求。

这一自由主义运动中最畅所欲言的群体是年轻人和学生，有一个全国性的学生协会，即“兄弟会”[Bruschenschaft]，宣扬对祖国的热爱和对自由的向往。惴惴不安的邦国统治者对这些年轻的激进分子的某些举动深感惶恐。保守派戏剧家奥古斯特·冯·柯策布 [August von Kotzebue] 被一名狂热的学生谋杀，这一事件最终促使当局采取行动：1819 年，德意志各国首脑召开会议，颁布了镇压性的“卡尔斯巴德敕令”[Carlsbad Decrees]，规定对大学进行监督，执行严格的审查制度，严禁制定任何有悖于君主制原则的法律章程。自此，复辟政府对自由主义势力进行了最后的顽抗，直至 1848 年革命，德意志旧秩序最终瓦解。自由主义或激进派

在被称为“青年德意志”[Junges Deutschland]的运动中联合起来，在一些作家的著述作品中寻找到了自己心声的表达，这些作家包括路德维希·伯尔纳（Ludwig Börne，1786—1837）、卡尔·谷兹科夫（Karl Gutzkow，1811—1878），而最重要的就是海因里希·海涅（1797—1856）的讽刺散文。 221

舒曼

1830年秋天，还是一名有些自由散漫的法学学生的罗伯特·舒曼（1810—1856）决定以音乐为职业。舒曼出生于萨克森州的茨维考[Zwickau]，靠近现今的捷克斯洛伐克[译者注：此书写于1984年，当时捷克与斯洛伐克尚未分裂]的国界，他之前分别在莱比锡大学和海德堡大学求学一年，此时返回莱比锡，全身心投入钢琴学习中。他的老师，弗里德里希·维克（即舒曼日后的岳父）承诺要在三年之内将他培养成为“如今在世的最伟大的钢琴家之一”——这是一项极具雄心壮志的计划，因为时年二十岁的舒曼尚未系统地学过钢琴，并且在公开演奏方面的经验几乎为零。虽然除学钢琴外，舒曼在1831—1832年曾跟随当地的指挥家海因里希·多恩上过几次对位课，但他还是有着十九世纪作曲家的通病：早年缺乏专业音乐训练。

舒曼的父亲是一位书商兼出版商，热衷文学，[1]因而舒曼自幼便沉浸于文学中，从古希腊经典著作到拜伦和司各特。他在莱比锡大学形同虚设的法律学习被同班同学埃米尔·弗莱克希格[Emil Flechsig]描述如下：

> 在莱比锡……他从未进过报告厅……但他总是在阅读最新的文学著作：海涅的旅行杂记，门策尔[Menzel]的日耳曼历史，尤其是让·保尔的大量作品，不幸的是，他在自己的著述中过分模仿让·保尔的写作风格和手法——他每天都要花几个小时练习写作。[2]

1. 奥古斯特·舒曼在德国因翻译沃尔特·司各特的著作而闻名。
2. W. Boetticher, ed. *Robert Schumann in seine Schriften und Briefen* (Berlin, 1942), p. 14.



舒曼的肖像，上有其亲笔签名。

舒曼在这一时期的一些著述留存了下来：格言警句、小说片段以及谈论各种话题的文章。这些著述以及他写给家人的书信，常常是用一种辞藻华丽的文风写成，显然是模仿他在文学方面的偶像让・保尔（约翰・保尔・弗里德里希・里希特［Johann Paul Friedrich Richter］，1763—1825）那些富于幻想、堆砌辞藻的小说作品。甚至在决定从事音乐事业之后，舒曼的文学兴趣也继续影响着他，在 1830 年 12 月的一封书信中，他写道："要是我在音乐和诗歌方面的才华能够汇聚于一点，灵感之光就不会如此分散，我就能够力图大有所为。"[3]

222

次年，舒曼找到了将自己的音乐和文学才华实现融合的一种途径。在 1831 年 12 月的《大众音乐杂志》上，他发表了一篇乐评，评论对象是肖邦基于《唐・乔

3. *Jugendbriefe von Robert Schumann*, ed. Clara Schumann（Leipzig, 1886）, p. 136.

万尼》中的“把手给我”而为钢琴和乐队创作的变奏曲，他将这首作品笼罩在措辞讲究、富有小说色彩的让 · 保尔式的文风中，乐评以这样的方式开始：

> 不久前，尤西比乌斯安静地走进门。你熟悉他那苍白的面庞，以及他试图引发好奇时所带有的讽刺性的微笑。我与弗洛雷斯坦坐在钢琴前。正如你所知，弗洛雷斯坦是音乐领域罕见的稀有物种，他似乎远在其他人之前便对任何激进、新颖、非同寻常之物了然于胸。非凡卓绝的东西在他看来都不过是暂时的神奇，他立即就能对陌生的东西了如指掌。而尤西比乌斯不同于弗洛雷斯坦，他充满热情但能够保持从容淡定，稳步收获。他理解事物较为费力，但更加笃定。他不那么容易取悦，但其愉悦之感持续时间更长。他的学习钻研更为严苛，他的钢琴演奏比弗洛雷斯坦的更富智性、更加柔和，技术上也更趋完美。然而，这次即便是他（即弗洛雷斯坦）也将大吃一惊。“先生们，脱帽致敬吧，这真是个天才！”说着这些话，尤西比乌斯将一份乐谱放在我们眼前。[4]

舒曼将上文所介绍的这些人物[5]纳入到对肖邦音乐的极富隐喻性的探讨之中。舒曼以这种丰富多彩的方式将肖邦这位名不见经传的作曲家和他自己这个名不见经传的评论家呈现在音乐公众面前。舒曼在 1831 年就独独选中年轻的肖邦，将之看作是“天才”，这一点非同小可，而他仅仅是凭借“把手给我”变奏曲——这首作品在大多数方面与当时市面上大量其他变奏曲非常类似——就做出了这样的判断，更是慧眼识珠。 223

虽然舒曼意在将这篇乐评作为一系列此类文章的第一篇，但《大众音乐杂志》的编辑芬克［G. W. Fink］不再愿意刊登此类评论。舒曼试图在其他正式的音乐期刊上发表其富于幻想的散文，也并不成功。然而，有一位编辑愿意接受这位年轻乐评人的非正统风格：卡尔 · 赫尔罗松［Carl Herlosssohn］，一位激进的

---

4. *Allgemeine musikalische Zeitung*, 33 （1831）: 805–806.

5. 讲述者名为尤里乌斯［Julius］，还有一位人物是拉罗大师。舒曼认为弗洛雷斯坦和尤西比乌斯代表了他本性的两面，一方面热情冲动，另一方面又更为镇定从容。拉罗大师似乎代表的是弗里德里希 · 维克。

社会活动家，也是“青年德意志”运动坚定的支持者，1833 年，他在其文学刊物《彗星》[*Der Komet*] 上发表了舒曼的两篇文章。这些文章，以“大卫同盟”[*Der Davidsbündler*] 为题，描绘了舒曼那些部分出于想象的人物，即由弗洛雷斯坦 [Florestan]、尤西比乌斯 [Eusebius]、拉罗 [Raro] 和其他人组成的年轻艺术家和音乐家团体，“大卫同盟”致力于与当时文化中的凡夫俗子进行斗争。由此，通过这个宣扬青年德意志运动的社会和政治异议的报刊机构，舒曼开启了他自己反对德国社会盛行的肤浅的音乐趣味的运动。

舒曼感到，自贝多芬晚期以降，德国的音乐会和歌剧舞台便充斥着来自国外的肤浅音乐。“罗西尼在剧场里拥有至高无上的地位，”他后来回忆道，“而在钢琴家中间，赫尔茨和云顿 [Hünten] 在很大程度上将这一领域据为己有。”[6]意大利和法国的歌剧以及巴黎的钢琴炫技音乐有着如此广泛的影响力，以至于在舒曼看来，本土的严肃作曲家的作品几乎不可能有公平的机会得到聆听。覆盖面相当广泛的德国音乐新闻出版界，尤其是当地的《大众音乐杂志》，对于改变这种现状也没有什么兴趣。针对这一状况，舒曼和一群志同道合的朋友于 1834 年创办了他们自己的刊物，即《新音乐杂志》[*Neue Zeitschrift für Musik*]。在将近十年的时间里，舒曼掌管着这份每周发行两期的刊物，管理通信联络，负责校对稿件，贡献了大约一千页内容，包括对已出版作品的评论、社论以及广泛论及诸多音乐话题的文章。

224

起初，舒曼著述的几乎一切内容都是用其非正统的小说式的风格写成。他将乐评写成大卫同盟成员之间的讨论，其中有一篇甚至假装描绘了关于一次乡村集市的梦境。但他作为编辑和著述者的职责很快将这种文学上的雕琢排除在外，弗洛雷斯坦、尤西比乌斯以及他们神秘的朋友们逐渐淡出了这份刊物的字里行间。舒曼在他的著述中不断痛斥大歌剧及其风行一时的附属物，对来自意大利的一切也予以谴责，大力赞颂浪漫音乐视为典范的经典作品，从巴赫到贝多芬、舒伯特以及同时代人如肖邦和门德尔松。与柏辽兹一样，舒曼在自己职业生涯的大部分时间里是以批评家而非作曲家的身份而著称。在他 1856 年去世时，《新音乐杂志》上的一条通知如是追忆：“直到他不再担任这份杂志的工作（即 1844 年），他主要是作为一位作家而得到广大公众的景仰。”[7]

---

6. Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* （Leipzig, 1854） 1, p. iii.
7. *Neue Zeitschrift für Musik*, 40 （1856）, No.7.

Neue Leipziger
Zeitschrift für Musik.

Herausgegeben
durch einen Verein von Künstlern und Kunstfreunden.

Erster Jahrgang. № 1. Den 3. April 1834.

Die allein,
Die nur ein lustig Spiel, Geräusch der Tartschen
Zu hören kommen, oder einen Mann
Im bunten Rock, mit Gelb verbrämt, zu sehen,
Die irren sich. Shakspeare.

Diese Zeitschrift liefert:

Theoretische und historische Aufsätze, kunstästhetische, grammatische, pädagogische, biographische, akustische u. a. Nekrologe, Beiträge zur Bildungsgeschichte berühmter Künstler, Berichte über neue Erfindungen oder Verbesserungen, Beurtheilungen ausgezeichneter Virtuosenleistungen, Opernvorstellungen; unter der Aufschrift: Zeitgenossen, Skizzen mehr oder weniger berühmter Künstler, unter der Rubrik: Journalschau, Nachrichten über das Wirken anderer kritischen Blätter, Bemerkungen über Recensionen in ihnen, Zusammenstellung verschiedener Beurtheilungen über dieselbe Sache, eigne Resultate darüber, auch Antikritiken der Künstler selbst, sodann Auszüge aus ausländischen, Interessantes aus älteren musikalischen Zeitungen.

Belletristisches, kürzere musikalische Erzählungen, Phantasiestücke, Scenen aus dem Leben, Humoristisches, Gedichte, die sich vorzugsweise zur Composition eignen.

Kritiken über Geisteserzeugnisse der Gegenwart mit vorzüglicher Berücksichtigung der Compositionen für das Pianoforte. Auf frühere schätzbare, übergangene oder vergessene Werke wird aufmerksam gemacht, wie auch auf eingesandte Manuscripte talentvoller unbekannter Componisten, die Aufmunterung verdienen. Zu derselben Gattung gehörige Compositionen werden öfter zusammengestellt, gegen einander verglichen, besonders interessante doppelt beurtheilt. Zur Beurtheilung eingesandte Werke werden durch eine vorläufige Anzeige bekannt gemacht; doch bestimmt nicht das Alter der Einsendung die frühere Besprechung, sondern die Vorzüglichkeit der Leistung.

Miscellen, kurzes Musikbezügliches, Anekdotisches, Kunstbemerkungen, literarische Notizen, Musikalisches aus Goethe, Jean Paul, Heinse, Hoffmann, Novalis, Rochlitz u. A. m.

Correspondenzartikel nur dann, wenn sie eigenthümliches Musikleben abschildern. Wir stehen in Verbindung mit Paris, London, Wien, Berlin, Petersburg, Neapel, Frankfurt, Hamburg, Riga, München, Dresden, Stuttgart, Cassel u. a. — Referirende Artikel fallen in die folgende Abtheilung.

Chronik, Musikaufführungen, Concertanzeigen, Reisen, Aufenthalt der Künstler, Beförderungen, Vorfälle im Leben. Es wird keine Mühe gescheut, diese Chronik vollständig zu machen, um die Namen der Künstler so oft, wie möglich, in Erinnerung zu bringen.

Noch machen wir vorläufig bekannt, daß, wenn sich die Zeitschrift bald einer allgemeinen Theilnahme erfreuen sollte, der Verleger sich erboten hat, einen Preis auf die beste eingesandte Composition, für's erste auf die vorzüglichste Pianofortesonate, zu setzen, worüber das Nähere seiner Zeit berichtet wird.

Ueber die Stellung, die diese neue Zeitschrift unter den schon erscheinenden einzunehmen gedenkt, werden sich diese ersten Blätter thatsächlich am deutlichsten aussprechen.

Wer den Künstler erforschen will, besuche ihn in seiner Werkstatt. Es schien nothwendig, auch ihm ein Organ zu verschaffen, das ihn anregte, außer durch seinen directen Einfluß, noch durch Wort und Schrift zu wirken, einen öffentlichen Ort, in dem er das Beste von dem, was er selbst gesehen im eigenen Auge, selbst erfahren im eigenen Geist, niederlegen, eben eine Zeitschrift, in der er sich gegen einseitige oder unwahre Kritik vertheidigen könne, so weit sich das mit Gerechtigkeit und Unpartheilichkeit überhaupt verträgt.

舒曼音乐杂志的第一页，发行于1834年4月3日。

舒曼最初希望成为钢琴大师的梦想很快便破灭了。1832年春天，他向家人宣布自己的右手遭遇了“奇怪的不幸”，从那时起这只手便局部瘫痪了。[8]但到1832年，舒曼的生活似乎已经出现了其他走向。那时他已经发表了对肖邦那首变奏曲的乐评，他的音乐作品也开始有了起色：他根据ABEGG几个音而写的变奏曲（Op. 1）创作于1831年，钢琴曲集《蝴蝶》[*Papillons*]（Op. 2）诞生于1832年春天。《帕格尼尼随想曲主题练习曲》[*Etudes after Caprices of Paganini*]完成于1832年6月，《间奏曲》[*Intermezzi*]（Op. 4）则完成于一个月之后。在他的右手出现问题时，他作为作曲家和评论家的职业生涯似乎已经确定下来。

225

在1830年代里，舒曼创作了一批杰出的钢琴作品，而且没有涉猎任何其他体裁。

8. 关于舒曼的手究竟出了什么问题，有很多种猜测。通常的解释是他为了提高钢琴演奏技术而使用的一种机械器材伤及自己的手。但近来发现的信息表明，舒曼手疾的根源可能是在治疗梅毒感染的过程中所遭遇的汞中毒。

他的几乎所有著名的钢琴作品都写于这十年，除了上文提到的作品之外，还有（基本按照创作时间顺序）托卡塔 Op. 7，交响练习曲 Op. 12，《狂欢节》[*Carnaval*] Op. 9，三首钢琴奏鸣曲即 F♯ 小调（Op. 11）、G 小调（Op. 22）和 F 小调（Op. 14），《童年情景》[*Scenes from Childhood*] Op. 15，《克莱斯勒偶记》[*Kreisleriana*] Op. 16，等等。大部分曲集是由一系列较短的乐章组成，有些还带有精心构思的标题性联系。

《蝴蝶》，舒曼出版的第一部主要作品，展现了作曲家早期通过将小型单元组合起来而形成长大作品的手法，还体现出其早期钢琴音乐所附加的文学性或标题性暗示的趣味。这部套曲包含一个六小节的引子和十二个乐章，大多数乐章非常短小，所有乐章都具有舞曲音乐的节奏和织体。其中一些乐章是舒曼在 1830 年离开海德堡之前写就的。舒曼起初显然是将这些乐章构思为单独的舞曲，其中有几首在舒曼的“圆舞曲”草稿本中留存下来。舒曼于 1831—1832 年在莱比锡完成了其余几个乐章，将其穿插在之前写好的几首舞曲之间，并为该套曲添加曲名。虽然套曲的首尾在主题和调性上有非常清晰的联系，但中间乐章则体现出调性和性格的强烈对比，对于这种集成性的作品，我们或许可以预见到这样的对比。

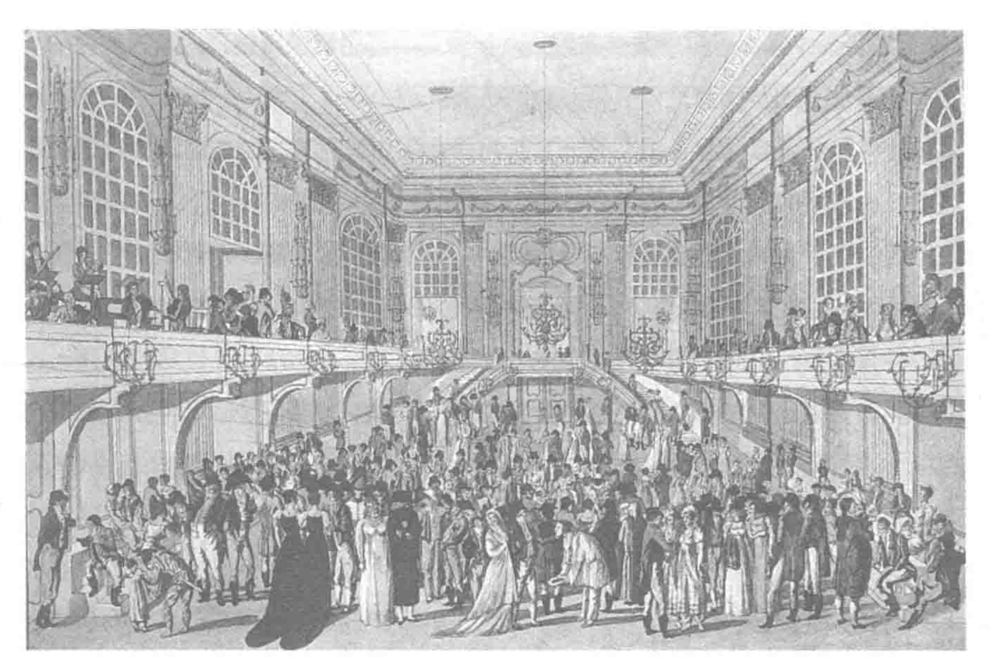
在出版的《蝴蝶》乐谱上，除了曲名，还有另一则神秘的标题性提示。最后一个乐章中，在小字二组的 A 音六次出现的上方，有这样一行文字：“狂欢之夜的喧嚣销声匿迹。塔钟六次敲响。”舒曼在分别写给家人和将要评论这部作品的编辑的书信中，对他的意图做出了某些必要的解释。他在家书中写道：

> 让他们都尽快去读让·保尔《青春期》[*Flegeljahre*] 的最后一个场景，告诉他们《蝴蝶》实际上是将这场化装舞会转变为音乐。然后问问他们，《蝴蝶》是否准确反映了维娜天使般的爱、瓦尔特的诗情本性以及伍尔特那敏锐精神的某些方面。[9]

226 但是我们已经知道《蝴蝶》是一组迥然相异的键盘乐曲，其中许多乐曲显然是独立创作的，而舒曼又将这部作品描述为让·保尔小说中化装舞会在音乐上的

---

9. *Jugendbriefe*, pp. 166–167. 让·保尔笔下的人物瓦尔特和伍尔特可能是舒曼的弗洛雷斯坦和尤西比乌斯的原型。舒曼在他自己的那本《青春期》上用数字标记了某些段落，被认为是对应于《蝴蝶》的各个乐章。



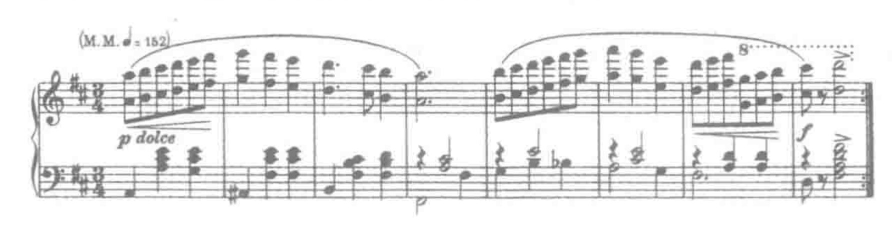
奥地利皇帝在霍夫堡皇宫举办的一场化装舞会，维也纳，1815 年。

对应物，这怎么说得通呢？舒曼似乎认为，无论这些乐曲是如何诞生的，它们都适用于自己所描述的这一语境，因为它们都是舞曲音乐，恰恰是在狂欢节舞会上可以听到的那种音乐。其中一些乐曲（例如第 1、2、6 和 10 首）甚至带有宣告舞会下一曲的调性和速度的引入性段落。因此，舒曼显然希望在《蝴蝶》中发挥作用的一种音乐参照就是众所周知的用音乐模仿音乐。而且虽然舒曼在上文引用的书信中谈及这部作品与让・保尔小说一个场景之间有特定的联系，但他并未宣称《蝴蝶》描绘了维娜、瓦尔特、伍尔特或是他们的活动，而说的是“维娜天使般的爱、瓦尔特的诗情本性以及伍尔特那敏锐精神的某些方面”。这里他似乎是在认同浪漫音乐美学的一个中心要旨：音乐并非描绘场景、事件或动作本身，而是传达伴随这些因素而产生的情感，“灵魂的状态”。标题《蝴蝶》在这些微妙的指涉和提示层次中也发挥着作用。舒曼用来表示“化装舞会”的词语是“*Larventanz*”。其中“*Larve*”意为“面具”，但也有“幼虫”的意思，即飞蛾和蝴蝶在成熟之前的状态，在这种状态中，幼虫——就像化装舞会上纵酒狂欢的人——有着迥异于其常态的样貌。

227　《蝴蝶》中的大多数乐曲都有着当时社交舞曲音乐的极端规则的节拍。几乎所有乐曲都是三拍子，并且无一例外呈四小节、八小节、十六小节的句法模式。许多乐曲有着业余“聚会音乐”的键盘乐织体。例如，在第一首乐曲中，明显带有当时一种流行的钢琴四手联弹的痕迹，上方声部为八度旋律，而下方声部提供圆舞曲式的伴奏（请见谱例 VIII—1）。然而，半音化的音调转折和良好连贯的低音线条运动体现出某种程度的复杂性，这种特质在当时的舞曲音乐曲集中并不常见。这位崭露头角的作曲家笔下的非常恰当得体的键盘乐写作预示了日后的成就，其中一例（如谱例 VIII—2 所示）是《蝴蝶》第七首中伴随平行十度级进上行模进

228　的悦耳的琶音。我们对于这段令人愉悦的钢琴音乐的享受转瞬即逝，与《蝴蝶》中的许多美妙的乐思一样，它仅仅在十六小节之后便消失了。

谱例 VIII—1：舒曼《蝴蝶》第一首，第 1—8 小节



谱例 VIII—2：舒曼《蝴蝶》第七首，第 1—16 小节



舒曼在他最著名的钢琴作品《狂欢节》[*Carnaval: Scènes mignonnes sur quatre notes*]（完成于 1835 年）中回到他充满炽热想象的狂欢节活动以及与《蝴蝶》类似的由多个乐曲组成的构建。《狂欢节》的全部二十首乐曲都有名称，大部分还有标题内容。其中对大卫同盟中那些熟悉的成员进行了音乐上的性格刻画，包括弗洛雷斯坦、尤西比乌斯以及齐娅琳娜 [Chiarina]（代表克拉拉 · 维克，舒曼后来在 1840 与她结为夫妻）和埃斯特莱拉 [Estrella]（代表埃内斯蒂娜 · 冯 · 弗里肯，舒曼曾在 1834 年与她有过短暂的婚约）。肖邦和帕格尼尼在乐曲中也有所体现，舒曼巧妙地分别模仿了他们的创作风格，并且在这个想象的欢庆中，他们与传统的哑剧人物友好往来，这些人物包括皮埃罗、哈里昆 [Harlequin]、潘塔隆 [Pantalon] 和科隆宾纳 [Colombine]。将这部作品中的各首乐曲联系起来的另一条线索是音乐上的"离合诗"手法，几乎所有乐曲都基于 ASCH 这几个音（在德文中，S 表示 $E^{\flat}$，H 表示 $B^{\natural}$）。舒曼在这部曲集的中间以多种变化形式写出这些字母所代表的音符，并冠以"斯芬克斯"之名，同时也写出演奏指示，要求演奏者不要弹出这些音。我们从他写给自己的朋友亨利埃塔 · 沃伊特 [Henriette Voigt] 的一封信中得知，这些字母对于他而言有两层含义：其一，阿什 [Asch] 是他曾经的未婚妻埃内斯蒂娜在波希米亚的家乡，其二，舒曼的名字中只有这几个字母可以指示音高。[10]

《狂欢节》的各首乐曲在很多情况下比《蝴蝶》中的更长大，乐思也得到了更好的发展。然而，《狂欢节》中仍渗透着舞曲节奏，尤其是圆舞曲式的节奏，并处于八小节和十六小节的周期性段落框架中。舒曼发挥其想象力的地方在于这些模式自身的形态，《狂欢节》在钢琴舞曲音乐常规的织体和节奏基础上呈现出一连串巧妙的变化。在"埃斯特莱拉"[*Estrella*]（谱例 VIII—3）中，在低声部第三拍和第一拍上规则地重复出现的音符隐约让人想起圆舞曲；旋律中的乐音则是分别在上方的两个八度内演奏，但总是出现在中声部的第二拍（由此填补了低声部缺失的第二拍）和高声部的第三拍。这种节奏布局渗透于《狂欢节》全曲各处，并成为舒曼音乐风格的一个持久的特征。

229

10. *Robert Schumanns Briefe*, Neue Folge, ed. F. Gustav Jansen（Leipzig, 1904）, p. 57.

谱例 VIII—3：舒曼《狂欢节》："埃斯特莱拉"，第 13—20 小节



《狂欢节》中的另一种舒曼式的特征是其柱式和弦进行所产生的辉煌洪亮的音响，正如最后一首"大卫同盟进攻凡夫俗子的进行曲"［*Marche des Davidsbündler contre les Philistins*］的开头（谱例 VIII—4）。这段音乐为何具有如此非凡的效果，这一点并不是完全明确的。当然部分是由于长时间持续的踏板音（舒曼标为 *pedale grande*［大踏板］），缓慢的和声运动允许使用这种踏板音。每两小节开始处的低音响彻于上方流动的柱式和弦变换，大大加强了主要和声的分量。

谱例 VIII—4：舒曼《狂欢节》："大卫同盟进攻凡夫俗子的进行曲"，第 1—8 小节





1839 年舒曼对新近出版的三首钢琴奏鸣曲进行评论，在引言中他表达了对于这种体裁发展状况的担忧：

> 奇怪的是，奏鸣曲主要是由知名度相对较低的作曲家创作，而且那些成长于奏鸣曲鼎盛时期、如今仍健在的老一辈作曲家（其中最重要的当属克拉

莫和后来的莫谢莱斯）对于这一体裁的发展又贡献最少……

> 首先是胡梅尔严格建立在莫扎特的风格手法基础上，仅一首 F♯小调奏鸣曲就足以让他名垂青史。但贝多芬典范的主要追随者是弗朗茨·舒伯特，他探索新的领域并取得成功。贝尔格尔做出了自己独特杰出的贡献，但并未产生决定性的影响，翁斯洛亦是如此。C. M. 冯·韦伯以其独树一帜的风格很快产生了显著的影响，强于其他任何作曲家的是，他仍有信徒追随在身后。奏鸣曲在十年前是这样，如今还是这样。个别美妙的作品将零星出现，并且已经出现，但总体而言，奏鸣曲这种形式已经走到尽头。[11]

230

新近创作了奏鸣曲的“知名度相对较低的作曲家”之一就是舒曼本人。到 1839 年，他已经出版了自己的全部三首大型钢琴奏鸣曲，至少对于他而言，奏鸣曲这种形式似乎已经“走到尽头”，因为他此后再未写过这一体裁的作品。[12]

舒曼的钢琴奏鸣曲体现了我们之前在其标题性曲集中所见的集成性特征。各个乐章常常是在不同时间创作而成，作曲家还经常用一个乐章来取代另一个乐章。例如，《F 小调奏鸣曲》（1835）的第一乐章显然是作为一首独立的舞曲（一首凡丹戈舞曲［fandango］）创作而成。至于 1839 年出版的《G 小调奏鸣曲》Op. 22，舒曼在 1833 年谱写了其第一和第三乐章，在 1830 年创作了第二乐章（以他写于 1828 年的歌曲《在秋季》［*Im Herbste*］为基础），最初的终曲乐章写于 1835 年，在 1838 年又被一个新的终曲乐章所取代。这类变动和替换在《F 小调奏鸣曲》Op. 14（出版于 1836 年）中如此常见，以至于该作品是否称得上“奏鸣曲”都值得怀疑。至少部分是在舒曼的出版商哈斯林格的建议下，舒曼删去了这部五乐章作品中的两个谐谑曲乐章，替换了一个新的终曲乐章，将该作品称为《不带乐队的协奏曲》［*Concert sans orchestre*］。1853 年的第二版恢复了其中一个谐谑曲乐章，又被称为奏鸣曲。此外，正如我们所见，在这些乐章内部，舒曼进行了诸多改动，“对已完成的音乐材料进行大规模的抽取、挪动、省略和替换，同时这些

---

11. *Neue Zeitschrift für Musik*, 10（1839）: 134.
12. 1853 年，舒曼还写了三首微型奏鸣曲，作为《为少年而作奏鸣曲三首》［*Drei Sonaten für die Jugend*］Op. 118 出版。

部分之前和之后的内容又完好无缺”。[13]

这些创作手法所带来的结果不尽相同。《F 小调奏鸣曲》，尤其是得到恢复的谐谑曲乐章和新的终曲乐章，相当从容不迫，大段漫无边际（如果说极具独创性）的音型往往使得这部作品不可能具有任何持续向前的动力。相比之下，《G 小调奏鸣曲》则较为简洁、紧凑，形式上也较为规则。易于辨认的动机呼应在乐章内部和乐章之间营造出强烈的统一感。其中一个主要的例子是第一乐章和末乐章中都有 231 显著地位的一条独特的级进旋律线条。谱例 VIII—5a 和 b 所示为该线条在第一乐章的两次出现，即分别在乐曲一开头和第二调域中的初始动机。G 小调中的下行旋律（谱例 VIII—5a）形成两组彼此相扣且相似的四音列，即从小字二组 G 音到 D 音，从 D 音到小字一组 A 音，其中半音位于底部。后来出现的彼此相扣的 F—B♭ 和 B♭—E♭ 两个四音列（VIII—5b）恰好是前两个的倒影，其中半音位于上部。这两个示例中向前涌动的十六分音符持续于这个乐章，足以成为另一个起到统一作用的重要手段。在这个乐章的开头几小节中，我们听到了舒曼特有的另一种和谐 232 悦耳的钢琴音响：左手大跨度的伴奏，向上接近旋律线条，产生辉煌的共鸣音响。

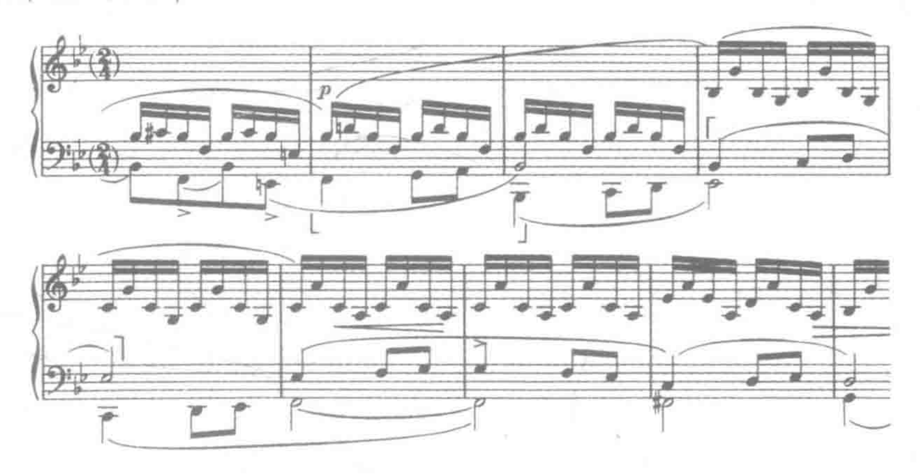
谱例 VIII—5：舒曼《G 小调奏鸣曲》Op. 22，第一乐章

a. 第 1—9 小节



13. Linda Correl Roesner, “Schumann’s Revisions in the First Movement of the Piano Sonata in G Minor, Op. 22”, *19th Century Music*, 1 （1977）: 107. 也请参见这位作者的另一篇文章 “The Autograph of Schumann’s Piano Sonata in F minor, Opus 14”, *The Musical Quarterly*, 61 （1975）: 98-130.

b. 第 82—90 小节



舒曼的《幻想曲集》[*Fantasietücke*] 完成于 1837 年，是由八首钢琴曲组成的作品集，每首乐曲都有标题：《黄昏》[*Des Abends*]、《奇想》[*Grillen*]、《在夜晚》[*In der Nacht*]、《为什么》[*Warum?*]、《寓言》[*Fabel*] 等等。其中的第二首《翱翔》[*Aufschwung*] 是 ARM 14 所收录的《幻想曲集》中的五首乐曲之一。这个曲名可能特指第二主要主题，其首次出现是自第 16 小节起，其中高声部旋律上行运动，与次中声部形成六度关系，并在第 18 小节和第 20 小节中"翱翔"至加重音的上倚音（小字二组的 B$^\flat$ 音），随后在第 20—23 小节再次稳步下降。另一个主要主题，即乐曲开头的主题，由两个迥然相异的部分构成：开头的部分充满活力，节奏铿锵（第 1—4 小节），而随后的部分（第 5—8 小节）变得平顺，向下滑行，这种运动或许也会让我们想起飞行或翱翔的轨迹。

这首乐曲的中间部分也有一组由多种乐思组成的复合体，由非连贯的八分音符运动统一起来，正如我们在第一主题的第二部分所听到的（自第 5 小节起）。这个长大的中间部分始于第 53 小节，并包括自第 61 小节、71 小节和 93 小节开始的相关乐思。实际上，整首作品划分为易于感知的多个段落，如下所示：

小节数：	1	16	40	53	114	123	147
	A	*B*	*A*	*C*	*A*	*B*	*A*
	abab	*cdc*	*ab*	*wxywz*	*ab*	*cdc*	*ab*
调　性：	（f）−A$^\flat$	D$^\flat$	（f）−B$^\flat$	B$^\flat$	（f）−A$^\flat$	A$^\flat$	（f）−f

在中间段落 *C* 中，其内部各段 *x*、*y* 和 *z* 在调性上比乐曲的其他部分都更加不稳定；此外，*z* 段中音乐富于动力地蓄势高涨直至第 114 小节 *A* 段回归，这一切使得 *C* 段具有发展部的特点。而第二主题材料（*B*）先后出现在关系调性上，暗示着与快板奏鸣曲乐章的呈示部和再现部的相似性。然而，*A* 段的四次出现又给人以叠歌的印象，于是整部作品的结构又呈现出经常被称为奏鸣回旋曲的形式。

这首作品的各个段落看上去极为程式化、极为规整。造成这种印象的最主要因素在于乐曲严格的对称性段落结构。几乎整首乐曲都处于清晰的四小节乐句框架中，其中许多乐句还进一步对半细分。以“翱翔”主题（*B*）为例：第 16—20 小节是一对完全相同的乐节，而第 20—24 小节中的乐节则在节奏上呈对称状态。233 这八个小节之后是另外两对完全对称的乐节（第 24—32 小节），呈 *abab* 形式，随后我们又听到之前那八小节的音乐。这首乐曲结构上的规则性与《狂欢节》和《蝴蝶》中的舞曲乐章一样固定不变，与那些作品一样，这首乐曲似乎也是由规模统一的多个结构单位建构而成。

在这种总体规整的结构框架内部，舒曼在局部用某些自己偏爱的非常规手法让想象力得以发挥。其中一种令人愉悦的暧昧音响产生于作曲家时常将乐句的起讫置于小节中间。*A* 段中，这种手法呈现出持续的第二拍或第三拍上的弱起，而 *B* 段中，由于乐句明确起始于小节的后半部分，因而很难以确定下拍的位置。由于这种局部的节奏错位，随后进行某些调整就变得十分必要。因为 *C* 段恰好在第 53 小节的下拍上开始，所以在它之前的乐句必须拉长半个小节——而且在这样一个节奏规则的上下文中，这种变化极为显著。第 104 小节也出现了这种重新调整，此处 *A* 段的弱起出现在乐句的第 4 小节。除此之外，仅有其他三处对支配此曲的四小节乐句结构模式有所扰乱：第 69—70 小节、第 83—84 小节以及第 112—113 小节都属于“增补”上去的。

在个别小节内部，我们能够听到舒曼非常偏爱的三比二节奏。*A* 段中，“应答性”的乐句 *b* 以其旋律中暗示性的 3/4 拍与下方主导性的 6/8 拍形成对比。而 *B* 段中，类似的节奏暧昧性出现在更为微观的层面：第 26—28 小节和第 30—32 小节中，高声部的旋律将每小节细分为两个三音组合（这些旋律音更为准确的记谱应当是附点八分音符），而下方的次中声部仍旧坚持惯常的三分法。这一手法所产生的那种独特的错位效果尤为引人注意，因为次中声部以低八度演奏着与高声部相同的旋律，因

而当两条旋律中的八分音符没有同步时，次中声部听来仿佛难以跟上高声部的步调。

无论此曲的总体形式布局有多么规则明晰，直至全曲的末尾，音乐展现出一种意义重大的暧昧性：直到最后两小节我们才明确此曲的调性。这部作品在结构上与快板奏鸣曲式的相似性可能会暗示主调为 $A^{\flat}$ 大调。*B* 段，即第二主要主题材料，在“呈示部”中处于对比性的 $D^{\flat}$ 大调，而在“再现部”中处于 $A^{\flat}$ 大调。[14] 并且 *A* 段在第 1 小节和第 114 小节的两次陈述都结束于 $A^{\flat}$ 大调。但 *A* 段的开始处在调性上较为暧昧，一开头暗示着 $B^{\flat}$ 小调，但很快与第 1 小节中的 G 音和第 2 小节的 C 属七和弦发生矛盾，在这两小节的重复过程中，低声部的 C 音从乐曲一开始就在场，致使我们将这开头所有的音响置于 C 音上的属七和弦这一语境中来把握（请见谱例 VIII—6）。但此处的音响所暗示的 F 小调从未实现，因为直到结尾之前，*A* 段的每一次陈述都导向了其他调性，唯有在 *A* 段最后一次出现时，即结束前两小节，C 属七和弦才得到了解决，因为此时 *b* 部分突然偏离了之前导向 $A^{\flat}$ 大调的常规轨道，使全曲明确结束于 F 小调。

234

谱例 VIII—6：舒曼《翱翔》



正如在舒曼的许多钢琴音乐中，此曲相当一部分音乐趣味在于恰如其分的键盘乐织体。例如 *B* 段和 *C* 段开头等织体构造通过分解和弦运动、运用倒影以及中声区的琶音而产生极为悦耳动听的效果。实际上，下方声部和中间声部的大量活动是这首乐曲键盘乐写作的持续特征。开头主题的旋律运动处于中声部，该主题在随后两次出现时（第 44 小节和第 114 小节），舒曼通过令人满足的模仿重写了

---

14. 当然，$D^{\flat}$大调是 $A^{\flat}$大调的下属调性，更为常见的对比调性是属调。此曲中的两个对比调性，$D^{\flat}$大调和 $B^{\flat}$大调反映了乐曲开头动机中最显著的两个音。当舒曼将 *B* 段在 $A^{\flat}$大调中进行再现时，他遇到了奏鸣曲作曲家长期面对的问题：以五度（或四度）移位会造成音区的大幅变化，而音乐经过如此大跨度的向上或向下移位后听上去会有所不同。*B* 段在 $D^{\flat}$大调中的效果要远远好于后来的向下四度移位。

这部分音乐。但活跃的下方声部所承担的典型功能是以三度、六度或八度叠加于高声部（或者有时是下方声部相互叠加）。我们已经看到 *B* 段开始处，次中声部的线条在高声部下方六度进行叠加，然后自第 26 小节起，又以八度叠加。紧随其后，在第 29 小节，次中声部和低声部形成平行十度进行。这种内部活动为和声运动和结构组织在大部分时间里极其方整的钢琴写作平添了不断变化的流动感。

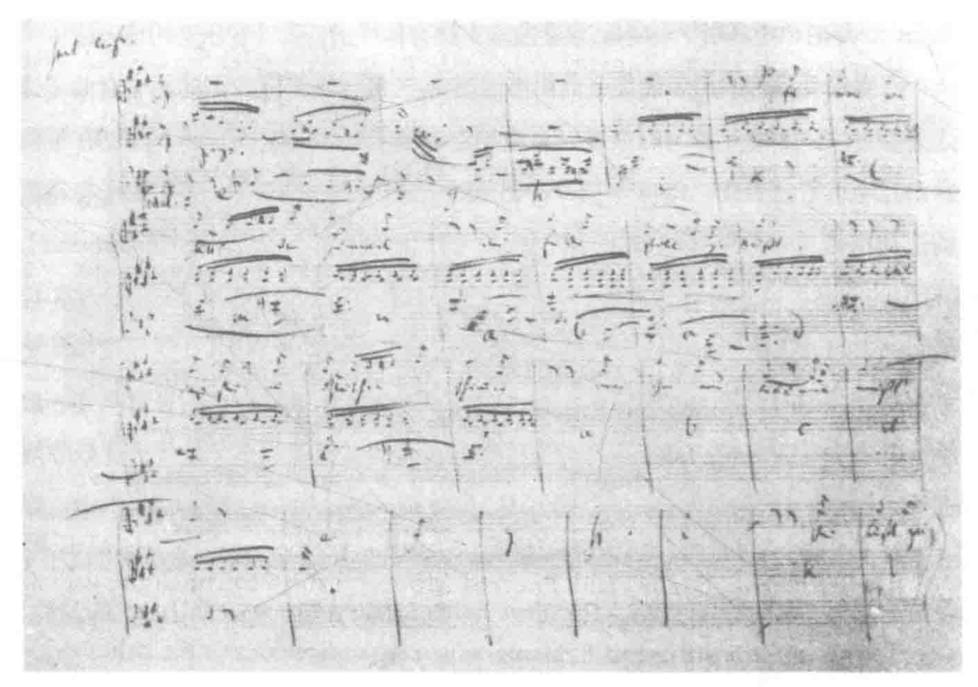
对于舒曼而言，1830 年代是建树颇丰的十年。他充满想象力、精力充沛地运作着自己在莱比锡的刊物，使之成为德国浪漫音乐的主要喉舌。当他在新闻评论界逐渐赢得声誉的同时，他也继续坚持不懈地进行创作，在这十年中创作并编订出二十三个作品号的乐曲，全部是为钢琴独奏而写。然而，虽然舒曼的生活从外部看来笔耕不辍、心情愉快，但他仍旧不时为忧虑和偏执所困扰。1833—1834 年之交的冬天，即他计划创办《新音乐杂志》之时，舒曼一度濒临自杀的边缘。在 1830 年代后期，他越发沉醉于跟克拉拉·维克的恋情之中，后者是他老师的年仅

235

十几岁的女儿，当时正逐渐成为一位具有国际声誉的钢琴家。克拉拉的父亲坚决反对她与舒曼的结合，他们最终通过诉诸法律手段而克服了这一阻碍，于 1840 年 9 月结为夫妻。

1840 年也标志着舒曼在创作方面的一个转折。在那之前，他的创作几乎全部为器乐音乐，仅有的例外是以科尔纳［J. A. C. Kerner］的诗歌为文本的几首尝试性的歌曲，写于 1827—1828 年。在舒曼 1839 年 6 月写给赫尔曼·希尔什巴赫［Hermann Hirschbach］的一封被经常引用的信中，他甚至说道："我一直认为声乐作品要次于器乐音乐——我从未将之看作是一种伟大的艺术。但别告诉其他人我有这种看法！"[15] 然而，就在次年，他便创作了大量为独唱和钢琴而写的利德。仅在 1840 年这一年中，他就写出了超过一百二十五首利德，占据了他在这一领域全部创作的一半以上。其中有许多音乐史上最令人仰慕的作品：声乐套曲《桃金娘》［*Myrten*］Op. 25、《声乐套曲》（海涅词）［*Liederkreis*］Op. 24、《艾兴多夫声乐套曲》［*Liederkreis von Eichndorff*］Op. 39、《诗人之恋》［*Dichterliebe*］Op. 48、《妇女的爱情与生活》［*Frauenliebe und -leben*］Op. 42 等等。舒曼在创作上的转向可能有这样几个原因。此时，爱情抒情诗对于舒曼的个人生活而言极为重要。而且这一

15. *Briefe*, ed. F. Gustav Jansen, p. 158.



舒曼的《艾兴多夫声乐套曲》Op. 39 中《月夜》的第一页

时期舒曼似乎重新评价了自己关于当下音乐发展的最为珍视的理想。长期以来他理所当然地认为，浪漫音乐——在他看来是由贝多芬所创立的——的真正未来在于贝多芬式音乐（即大型器乐形式）的发展。但他逐步意识到，奏鸣曲、交响曲和弦乐四重奏的发展状况并不如他所希望的那样，因而作为作曲家和批评家的舒曼表现出了对于利德的浓厚兴趣。

236

舒曼在 1840 年所创作的那些杰出的利德曲集有着不尽相同的建构方式。《声乐套曲》Op. 24 是由九首歌曲组成的完整的曲集，其诗歌文本出自海涅的《诗歌集》[*Buch der Lieder*]，作曲家用清晰的调性布局将这九首歌曲统一起来。而《妇女的爱情与生活》的文本——阿达尔贝特 · 冯 · 夏米索（Adalbert von Chamisso, 1781–1838）的八首诗作——构成了富有内聚性的叙事，舒曼通过调性关系进一步强化了其内聚性，并使开头和结尾具有主题上的呼应关系（让人想起贝多芬的声乐套曲《致远方的爱人》）。但《桃金娘》——舒曼将这部曲集作为结婚礼物送给克拉拉——由二十六首歌曲组成，歌词文本包括多位作家的作品——弗里德里希 · 吕克特（Friedrich Rückert, 1788—1866）、歌德、海涅以及（使用德译本）罗伯特 · 彭斯[Robert

Burns]、拜伦和托马斯 · 摩尔。该套曲基本没有体现出诗歌或音乐上的统一性。

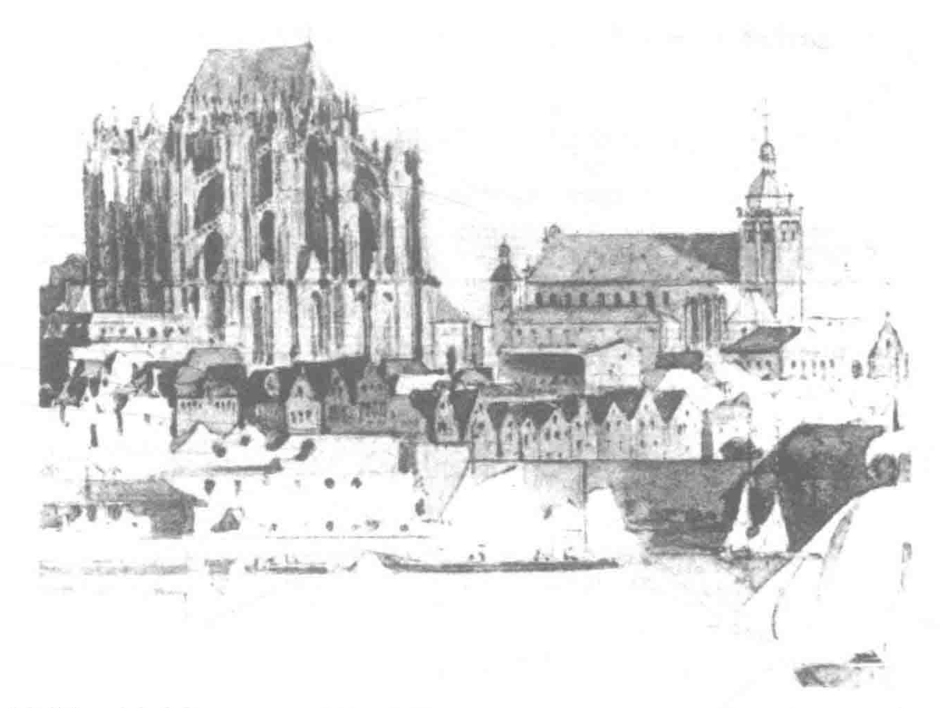
舒曼最受景仰的声乐曲集是他用海因里希 · 海涅的诗歌所写的另一套曲《诗人之恋》。在 1840 年 5 月的最后一个星期之内奋笔写就的这部套曲，起初在手稿中由二十首歌曲组成，1844 年第一次出版时删除了其中的四首。其中的所有诗歌均选自海涅《诗歌集》(1827) 第一版的《抒情的间奏》[*Lyrisches Intermezzo*]。《抒情的间奏》中的诗歌一次又一次触及到暗恋这一主题，从略微可疑的纯真和抒情到尖刻的愤世嫉俗——极端体现了海涅著名的“浪漫的反讽”。在这里我们既能够看到期待中的抒情诗歌的情感宣泄，也能够看到对于这种情感的恶意嘲弄。浪漫诗歌的陈规在这些韵文中被用来进行嘲讽，而韵文自身似乎又是凭借这些陈规进行运作的。第一首诗《在灿烂的五月》[*Im wunderschönen Monat Mai*] 中，作者通过含苞待放的花朵和春日里的鸟歌等恰如其分的比喻呈现了一次爱情的表白；最后一首《古老而邪恶的歌》[*Die alten, bösen Lieder*] 中，主人公让自己的爱情、梦想、苦痛——以及他的诗歌——淹没在汪洋大海中。

舒曼在自己的批评文章中为利德提出了一些相当严苛的要求：利德应当力图“在音乐的微妙实现中重建诗歌最精妙的效果”。[16] 他还赞扬了丹麦利德作曲家哈特曼（J. P. E. Hartmann, 1805—1900），因其努力在音乐中反映“文本的意义，逐字逐句，细致入微”。[17] 然而，舒曼自己为海涅诗歌所谱写的利德，常被指责为在很大程度 237 上歪曲或忽视了诗人的本意——尤其是其诗作中如此色彩浓厚的讽刺性文风。[18] 舒曼的确寻求缓和海涅《抒情的间奏》结尾所表达的愤世嫉俗和绝望之情。在《古老而邪恶的歌》中，他为诗人将悲伤和歌曲埋葬于大海谱写了恰当的“忧虑不安”的半音化音乐，但在此之后，他附加了一段十七小节的精致的钢琴后奏，音乐材料取自第十二首歌曲《在晴朗的夏日之晨》[*Am leuchtenden Sommermorgen*]。这段音乐在此表达了宽恕与和解，也正是在这样的口吻中，舒曼的这部声乐套曲画上了句号。

有理由认为，舒曼对海涅诗歌所进行的部分调整是有意为之。海涅的言不由衷不会逃过舒曼的眼睛，他在 1828 年面见海涅后，在日记里将这位诗人描述为“一

---

16. *Neue Zeitschrift für Musik*, 13 (1840) : 118.
17. 上引书，17 (1842) : 9.
18. 在这方面对舒曼进行批评的一个极端的例子是埃里克 · 萨姆斯 [Eric Sams] 在《罗伯特 · 舒曼的歌曲》中的评论 [*The Songs of Robert Schumann*, London, 1969, p. 3]。



卡斯帕尔 · 卡尔森［Kaspar Karsen］1837 年素描作品，展现了当时远未竣工的科隆大教堂，海涅可以从莱茵河的对岸看到这座正在施工的教堂。

个冷嘲热讽的小个子男人”，并且注意到海涅诗歌中的“奇异古怪、辛辣讽刺，对宏伟庄严的戏弄”。在《诗人之恋》的某些歌曲中，舒曼似乎也决意在音乐上为海涅诗歌的双重意味和言不由衷提供老于世故的对等物。其中第六首歌曲《莱茵河，神圣之河》［*Im Rhein, im heiligen Strome*］便是一例。以下是海涅诗歌的第一节：

Im Rhein, im heiligen Strome,

Da spiegelt sich in den Well’n,

Mit seinem grossen Dome

Das grosse, heilige Köln.

莱茵河，神圣之河，

波浪中倒映着

有着伟大教堂的

伟大的神圣之城科隆。

谱例 VIII—7：舒曼《诗人之恋》:《莱茵河》，第 1—7 小节



238 作者对不具诗意的语词“伟大的”[gross] 和“神圣的”[heilig] 如此幼稚地重复使用，以及运用“Well'n”—“Köln”这样笨拙的韵脚，有效地削弱了对于莱茵河、对于科隆这座城市，或者对于教堂的任何表面上的尊崇和敬畏。在舒曼为这首诗所谱写的音乐中，伴奏部分持续的附点节奏，根据当时惯常的音乐修辞，营造出恰当的恢弘庄严之感（请见谱例 VIII—7）。但这种节奏模式——对于舒曼的音乐而言并不典型——贯穿始终，并且在十六小节的钢琴后奏中不断重复。这里的音乐形象显然与海涅所表达的崇敬一样，是有意做过了头。

对于像《莱茵河》中这样的由单一一种具有描绘性的音型建构而成的伴奏，舒曼通常持保留态度。在他对诺伯特·布格缪勒（1810—1836）一部利德曲集的评论中，舒曼在其他方面都予以肯定，但却对其中一首歌曲的伴奏表达了失望之情，此曲是为歌德描写竖琴演奏者的作品所谱写的歌曲《谁不曾把面包和眼泪同吞》[*Wer nie sein Brot mit Thränen ass*]，恰恰是因为全曲持续的轻轻弹敲的伴奏音型：

> 这一音型虽然可以被解释为对竖琴演奏者的指涉，但在我看来过于外在、过于任意，它会遮蔽原诗的生命力和敏感性。在弗朗茨·舒伯特那里，一首利德中自始至终运用单一一种音型似乎是种新颖的手法。但应当告诫年轻的利德作曲家们，不要使用这种手法。[19]

19. *Neue Zeiteschrift für Musik*, 11（1839）: 69.

作为批评家的舒曼更倾向于在利德中运用更具灵活性的伴奏，1843 年他对钢琴和人声的分工进行了如下规定：

> 人声自身几乎无法自足，在没有辅助的情况下它无法独自承担整个诠释任务。除了总体上的表现，诗歌中更加细微的层次变化也必须得到体现——前提条件是旋律在此过程中不会受到损害。[20]

因此钢琴声部应当积极回应歌词文本中意义和情绪的微妙变化，而且——远甚于从 C. P. E. 巴赫到舒伯特的利德传统——钢琴声部被视为诠释过程中的一个完整充分的合作者。 239

舒曼的《艾兴多夫声乐套曲》，与《诗人之恋》一样，创作于 1840 年 5 月，在这部作品中，作曲家似乎实现了音乐与诗歌的某种巧妙结合，并且在很大程度上与他自己制定的理论相符。舒曼这部作品的歌词韵文来源于约瑟夫·弗莱赫尔·冯·艾兴多夫（Joseph Freiherr von Eichendorff, 1788—1857）的《诗集》[*Gedichte*]（1837）。他浏览了这整部诗歌作品，从其中各种范畴下（流浪之歌 [*Wanderlieder*]、歌手生涯 [*Sängerleben*]、时代之歌 [*Zeitlieder*] 等等）选出个别诗作，不易辨认其顺序。但《艾兴多夫声乐套曲》中的十二首诗在结构和主题上表现出高度的规则性。每首诗由两到四段格律规整的四行诗节组成，[21] 并且一再描画出人生的戏剧，常常是内心戏剧，并与自然有密切联系——自然被视为温和的、宜人的，或者（尤其是在夜晚林中的环境下）是神秘并略带威胁的。舒曼为这些诗歌谱写的音乐（ARM 15 给出了其中前五首）展现出他在这一体裁的创作中所具有的非凡的音乐表现范围和敏锐能力。

这部套曲的第五首是《月夜》[*Mondnacht*]（ARM 15e），诗歌中对自然的赞颂并未受到阴暗情感的影响，舒曼为之创作了绝妙敏感的音乐。诗歌的三段诗节如下所示：

---

20. 上引书，18（1843）：120.

21. 《哀伤》[*Wehmut*]，《艾兴多夫声乐套曲》的第九首，原诗更长一些，舒曼仅使用了前三段诗节。

Es war, als hätt' der Himmel
Die Erde still geküsst,
Dass sie im Blütenschimmer
Von ihm nur träumen müsst!

无边无际的天空
静静地吻着大地，
在闪光的花丛中
他的梦境多美丽！

Die Luft ging durch die Felder,
Die Ähren wogten sacht,
Es rauschten leis' die Wälder,
So sternklar war die Nacht.

微风吹过大地，
麦浪一片涟漪，
树叶沙沙作响，
星光点点在天际。

Und meine Seele spannte
Weit ihre Flügel aus.
Flog durch die stillen Lande,
Als flöge sie nach Haus.

我的心灵多舒畅
伸展开它的翅膀。
飞过寂静的大地，
奔向我的故乡。

对于前两段诗节，舒曼谱写了相同的音乐，仅略有差异。钢琴前奏和第一诗行的音乐似乎是在描绘诗歌开头虚无缥缈的隐喻，巧妙地悬置在属上：第1—4小节中，钢琴两次从属九和弦音响运动至属三和弦，在第5—9小节中，这一属和弦音响迅速走向上主音，随后又返回。只是随着第二诗行的开始，在提及“大地”时，我们才听到主和弦，在随后的三个小节中，音乐全部在主和弦上，低音以四度和五度大步下行。声乐线条也恰当地随着“天空”与“大地”而上下起伏；上行运动又为 $E^{\natural}$ 与 $E^{\sharp}$ 音（上主音的导音）之间尖锐的交叉关系所强化。在第三诗节中，“伸展翅膀”和“心灵飞翔”的音乐在很大程度上是新材料，摆脱了其和声布局的局限，这里的音乐强有力地走向下属——在如此静态的音乐上下文中，这是极富效果的姿态——随后又沉浸于钢琴后奏的宁静、“如家一般”的属主和声中。 240

第三首歌曲《林中问答》[*Waldesgespräch*]（ARM 15c）则是为全然不同的另一种诗歌而作。它是一段简短的戏剧性小品，呈现出两位在森林中相遇的人物：骑士和年轻可爱的女子，后者的真实身份是女巫般的洛勒莱[Lorelei]，离开了她通常在莱茵河上的栖息地。诗歌的四段是由这两位人物轮流说出的：

Es ist schon spät, es wird schon kalt,
Was reitst du einsam durch den Wald ?
Der Wald ist lang, du bist allein,
Du schöne Braut! Ich führ dich heim!

暮色苍茫，寒气肃杀，
你为何独自林中策马？
森林广袤，你孤独一人，
漂亮的新娘，让我将你领进家门！

“Gross ist der Männer Trug und List,
Vor Schmerz mein Herz gebrochen ist.
Wohl irrt das Waldhorn her und hin,
O flieh! Du weisst nicht, wer ich bin.”

“男人的诡计天花乱坠，
痛苦令我已然心碎。
狩猎的号角四处回荡，
快逃！你尚不知我姓甚名谁。”

So reich geschmückt ist Ross und Weib,
So wunderschön der junge Leib,
Jetzt kenn ich dich−Gott steh mir bei!
Du bist die Hexe Lorelei.

马背上的姑娘如此妖娆，
你年轻的身躯曲线曼妙，
上帝保佑，我现在知道
你正是那洛勒莱女妖。

“Du kennst mich wohl−von hohem Stein
Schaut still mein Schloss tief in den Rhein.
Es ist schon spät, es wird schon kalt,
Kommst nimmermehr aus diesem Wald!”

“你的确认得我，在高耸的岩石上
我的城堡静静地凝视着莱茵河；
暮色苍茫，寒气肃杀，
你休想再走出这森林回家！”

241

舒曼歌曲的各个段落是按照原诗的对话结构安排的：第一和第三诗节（由骑士说出）使用一条旋律，第二和第四诗节（由洛勒莱说出）有另一条旋律。从主调E大调到C大调这一引人注意的调性转换标志着第二诗节中洛勒莱声音的进入，

而在最后一节中（或许因为洛勒莱已经不那么神秘了），她的音乐呈现在主调中。歌曲的开头和结尾皆为令人印象深刻的钢琴音乐，其开头的音乐进行——带有显著的空五度（小字组 B–小字一组 F♯）——模仿了狩猎号角的声音。它在节奏与和声上非常宁静，因而一方面成为整部作品的具有田园风格的框架，另一方面也至少是在第一诗行中作为与人声声部地位平等的参与者。

舒曼对于伴奏应当反映“诗歌中更为细微的层次变化”[22]的规定似乎在这首歌曲中得到充分实现。在为作品的开头提供了平静如画的音乐后，钢琴声部很自如地转向带有紧迫的重复和弦的音型，配合随后两诗行的疑问和警告。类似的情况也出现在第二诗节中洛勒莱诉说时。轻柔的琶音音型伴随着前两诗行表达的拒绝和悲伤，随后让位于一种重复音模式，以表现随后两行中她的警告。在那些平淡的琶音（以下方的主持续音为背景）中，第 22 小节半音化的局部侵扰回应着洛勒莱在第二行提到的“痛苦”——而在第四诗节中的对应部位（第 52 小节），即洛勒莱谈及自己的城堡静静地俯瞰着莱茵河时，音乐中并未出现类似的和声偏离。第三诗节中，在骑士认出洛勒莱的那一刻（第 40—44 小节），钢琴声部短暂地呈现出新的面貌：其孤立的和弦与声乐的朗诵调风格相结合，是对宣叙调的一次富有戏剧性的模拟，但这一效果转瞬即逝。

在第 9 小节，和声风格的生动转换支撑着诗歌第二行伴奏中的织体变化。在此之前，上文所提到的“框架”音乐听上去不过是 E 大调的主和弦与属和弦。而此时，当歌词描绘着孤独而漫无目的的林中穿行时，音乐开始进行大规模的五度循环，从 A♯ 到 D♯、G♯、C♯、F♯、B，而后，当诗歌中说到回家时，音乐也回到 E 大调（E 大调的到来因阻碍终止而受阻）。在第二诗节的相同位置，我们听到的“回荡”着的是狩猎号角（第 25 小节），此处舒曼也引入了一次和声变换运动。从局部的主调 C 大调开始，音乐通过高低声部构成十度和六度关系的半音下行运动而回到 E 大调（请见谱例 VIII—8）。最后一段诗节中，呼应性的音乐伴随着洛勒莱对不祥命运的突然宣告，此处，音乐的半音化运动大大缩短，以配合诗歌的戛然而止。

242

22. 请见前文，第 277 页。

谱例 VIII—8：舒曼《林中问答》，简化谱



在诗歌的最后一行“你休想再走出这森林回家”，舒曼通过不稳定的经过性音响和歌词的重复延迟了标准终止式的终结（第 61—63 小节）；随后一切都得到解决，钢琴又复回到宁静平和的“框架”音乐。可以理解，这一结尾曾被认为是不合适的：当骑士被告知他将死于林中时，歌曲宁静如画的开头音乐用在此处并不合适。但对于舒曼和他在德国的同时代人而言，洛勒莱并非一位极具威胁性的人物，而且艾兴多夫的诗歌也传达出某种童话般的非现实感（例如，这位命中注定留在林中的骑士的身份，我们不得而知）。舒曼歌曲的“框架”手法有效地与这个微型悲剧保持着稳妥的距离，使我们能够客观地看待它：此乃林中传说，而非人间悲剧。无论舒曼对这首诗的音乐实现是否令人信服，他确乎为利德创作带来了新的力量。有所强化并灵活运用的伴奏以及丰富的和声语言都是舒曼这一代新的利德风格的标志。旧时对于利德这一体裁的规定是简朴、具有民间特色，这些规定让位于新的艺术要求，这些要求将利德更多地带入浪漫音乐创作的主流。1845 年，舒曼就此说道：“实际上，利德或许是贝多芬之后有重大进展的唯一体裁。”[23]

然而，1840 年底，舒曼毅然将自己的注意力转向一个全然不同的创作领域。1839 年，他帮忙组织了舒伯特《C 大调“伟大”交响曲》的首演，这部作品对他产生的重大影响显著体现在他的通信中，也体现在他发表于《新音乐杂志》的一篇关于受到这部交响曲的灵感启发的文章，文章中写道：

243

> 在这里，不仅展现出音乐创作的高超技法，而且每一个细胞都充满生命力，有着最为细腻的色彩层次变化，精彩之举随处闪现，细致入微。最后，作品总体上散发着我们所知的弗朗茨·舒伯特典型的浪漫风格。那宏大的规模尺度，仿佛是让·保尔这样的人笔下的一部四卷本的伟大小说……[24]

---

23. *Neue Zeitschrift für Musik*, 19（1843）: 34.
24. 上引书，12（1840）: 82.

在舒曼看来，舒伯特这部交响曲“那宏大的规模尺度”是真正具有浪漫风格的大型器乐作品的一个范例。随后在 1841 年，他开始着手进行类似的尝试。仅在这一年中，他就创作了《B♭ 大调第一交响曲》Op. 38（“春天”）、《D 小调第四交响曲》的初稿（十年之后进行修改并作为 Op. 120 而出版）、《序曲、谐谑曲和终曲》Op. 52，以及一部 C 小调交响曲的一些初步的草稿（但这部作品后来再未完成）。可见，在 1840 年写下了自己全部利德作品的一多半之后，舒曼又在次年完成了自己全部交响曲创作的半数作品。另外两部，即《C 大调第二交响曲》Op. 61 和《E♭ 大调第三交响曲》Op. 97（“莱茵”），分别完成于 1846 年和 1850 年。 244

谱例 VIII—9：舒曼《第三交响曲》，第一乐章，第 1—9 小节



舒曼作为管弦乐作曲家的能力一直饱受诟病。从十九世纪末到现如今的指挥家曾多次对他的配器进行调整，其中最出名的是古斯塔夫·马勒对其交响曲所做出的大量修改。舒曼管弦乐作品中最成问题的当然是创作时间较晚的几部作品，包括第三和第四交响曲（后者即1851年经过修改的版本）。这些作品大部分都有浓重的管弦乐配器。木管通常为弦乐进行叠加，几乎从不担任独奏；圆号和小号经常在中声区演奏填充材料，有时损害了织体的清晰性。然而，当第二小提琴忙于参与和声音型时，第一小提琴又孤立无助，对于许多听者来说，其结果是伴奏有余，旋律不足，例如《第三交响曲》中在其他方面精彩绚烂、攀升飞腾的第一主题（请见谱例VIII-9）。但问题并不在于这种浓重的配器总是令人不悦，而是舒曼过分频繁地运用这样的手法——也有人认为，这或许是为了掩饰他当时在杜塞尔多夫所指挥的管弦乐团不太靠谱的演奏水平。

从配器的角度而言，《第一交响曲》以及《第四交响曲》的早期版本比后来的

245

作品更具多样性。织体轻薄的段落和运用木管色彩的笔触往往能够缓和舒曼饱和的乐队音响。实际上，鉴于舒曼在创作《第一交响曲》时几乎对于这一体裁的创作全无经验，这部作品显然是一次非常成功的尝试。第一乐章的慢速引子以圆号和小号洪亮的宣告开始，舒曼曾说这“听上去应当仿佛从天而降，好像是为了唤醒”[25]（谱例VIII—10a）。这一号角似乎是受到舒伯特《C大调“伟大”交响曲》非常相似的开头的影响（谱例VIII—10b），在很大程度上为随后到来的这个结构紧凑的乐章提供了动机基础。（这一音型的一个更早的版本比最终的定稿低了三度，当时被莱比锡格万特豪斯管弦乐团的圆号手们斥为无法演奏，这个较早的版本在主题上与舒伯特的《第九交响曲》和舒曼这部交响曲第一乐章的剩余部分有着更为密切的联系。）舒曼对舒伯特的效仿也体现在通过具有预示性的渐快和渐强来恰当地将慢速引子与乐章主体连接起来，舒曼在他对舒伯特交响曲的评论中对这一手段尤为赞赏。[26]舒曼的慢乐章由流动的如歌旋律所主导，在中间段落舒曼富于

246

创造性地将这旋律交由同度的双簧管独奏和圆号独奏来承担。随后，带有两个三声中部的谐谑曲乐章再次体现出主题和色彩上的显在对比。只有终曲乐章因单一、

---

25. *Briefe*, ed. F. Gustav Jansen, p. 224.

26. 在《第四交响曲》中，舒曼有两处这样的连接：其一是第一乐章的慢速引子与主体部分之间，其二是第三乐章与第四乐章之间。

呆板、毫无悬念而不尽如人意：跑动的 *scherzando*［谐谑地］八分音符处在均匀规整的结构模式内，对于舒曼而言，这种模式总是有些危险的。

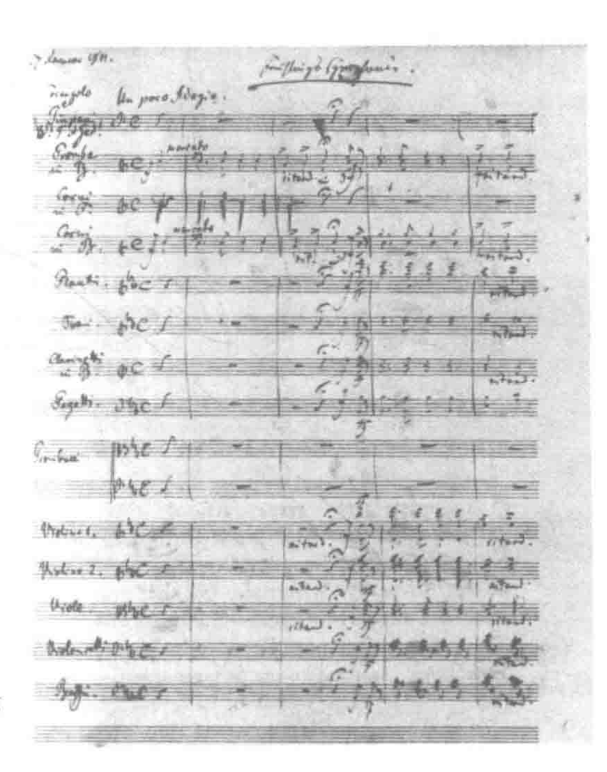
谱例 VIII—10

a. 舒曼，《第一交响曲》，第一乐章，第 1—3 小节



b. 舒伯特，《C 大调第九交响曲》，第一乐章，第 1—2 小节





舒曼《第一交响曲》（"春天"）手稿第一页

次年，即 1842 年，舒曼再次涉足新的创作领域——室内乐。他的三部弦乐四重奏（Op. 41）、钢琴四重奏（Op. 47）、钢琴五重奏（Op. 44）以及为钢琴、小提琴和大提琴而写的《幻想曲》[*Fantasiestücke*] 都是在这一年之中创作而成，其中带有钢琴的作品通常被认为是最为成功的。钢琴五重奏（为弦乐四重奏和钢琴而写）是一部广受推崇的作品，舒曼将其典型的富于创造性的（尽管经常是结构方整的）乐思以高妙的技巧适应于这种体裁。

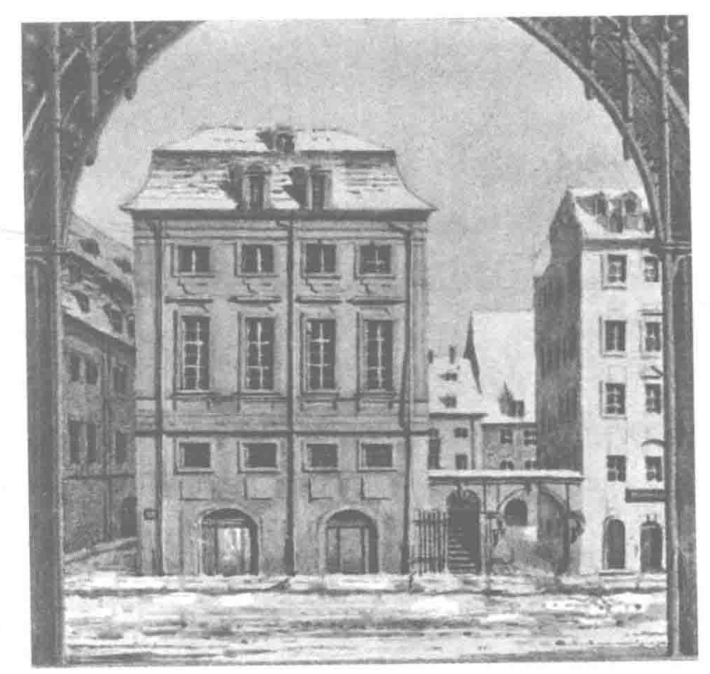
然而，舒曼在 1840 年代早期不懈追求新成就的过程中，他感到还有一个重大目标尚未实现，即创作一部成功的歌剧——他指的是一部德语歌剧。他的世俗清唱剧《天堂与仙子》[*Das Paradies und die Peri*]（1843）的广受欢迎似乎是个鼓舞人心的迹象，表明他具备写作戏剧性音乐的才能。考虑了大量不同的歌剧题材之后，他最终决定对两部戏剧作品进行改编，这两部作品是路德维希·蒂克和克里斯蒂安·弗里德里希·黑贝尔 [Christian Friedrich Hebbel] 根据布拉班特的珍妮维芙[Geneviève of Brabant]的中世纪传奇撰写而成。舒曼与他的朋友罗伯特·莱尼克 [Robert Reinick] 共同打造了歌剧脚本，到 1848 年时完成了歌剧的音乐。几经令人恼怒的拖延之后，《格诺费娃》[*Genoveva*] 于 1850 年秋天在莱比锡首演，由舒曼自己担任指挥。这部歌剧并不成功。它通常被认为在戏剧方面迟滞呆板，缺乏生气，仅上演三场之后便撤下舞台，此后也很少再得到上演。

1843 年，舒曼（与门德尔松和莫谢莱斯）被新成立的莱比锡音乐学院任命为教授。但到了次年，三十四岁的舒曼的精神问题进一步恶化，他放弃了《新音乐杂志》的管理工作，举家迁居德累斯顿。从那时起，早年那惊人的创作量便一去不复返。1850 年，舒曼在杜塞尔多夫谋求的工作证明他不再适合担任城市乐队和合唱队的指挥，职业上的挫折又加剧了他精神疾病的发作。从 1850 年到被送进波恩附近的精神病医院（1856 年他在那里与世长辞）期间，舒曼创作了几部著名的作品：例如，《第三交响曲》《大提琴协奏曲》、两首小提琴奏鸣曲 Op. 105 和 Op. 121，以及《歌德的〈浮士德〉中的场景》[*Scenes form Goethe's Faust*]。但舒曼这位典型的浪漫音乐家，与其他许多浪漫艺术家一样，是在年轻的时候做出了自己最富特色的贡献。在某种意义上，他留给我们的最杰出的成就，是他不那么雄心勃勃、较少雕琢的作品，尤其是早年的那些富于灵感的钢琴曲和歌曲。

门德尔松

247

1835年夏天，舒曼的《新音乐杂志》刊登了一则通知，内容是一位新的指挥家和作曲家，菲利克斯·门德尔松-巴托尔迪（Felix Mendelssohn-Bartholdy, 1809-1847）即将成为莱比锡格万特豪斯管弦乐团的音乐总监。门德尔松的背景与舒曼的迥然相异，他曾经是一位神童，其家庭自他幼年便为他提供了最好的教育、旅行经历和人脉关系。[27]在舒曼眼中，他温文尔雅，教养良好，并且事业有成。门德尔松出生于柏林一个显赫的犹太家庭（他的祖父是哲学家摩西·门德尔松），曾师从钢琴家路德维希·贝尔格尔和小提琴家爱德华·里兹。然而，对他早年音乐训练影响最大的是他师从弗里德里希·策尔特的学习经历，这位柏林歌唱学会的冷酷严厉的音乐总监让门德尔松经历了一段时间的严格训练，包括数字低音、众赞歌和声配置、对位、卡农和赋格。策尔特的教学遵循的是北德的音乐教



莱比锡格万特豪斯音乐厅，门德尔松素描作品。

27. 请见上文，第15-16页。



在《仲夏夜之梦》的一幅插图《提泰尼娅与波顿》[*Titania and Bottom*]中，亨利·福塞利[Henry Fuseli]进入了非理性的幻想之地。

育传统，源自基恩贝尔格[J. F. Kirnberger]、马普尔格[F. W. Marpurg]，并最终导源于这两人的老师J. S. 巴赫。因此，门德尔松所接受的主要是十八世纪的音乐教育，其音乐所体现的非凡功力（以及不时呈现出的保守性）也反映了他的这种早期训练。

在二十六岁的门德尔松来到莱比锡之前，他已经在柏林指挥演出了《马太受难曲》，在伦敦和巴黎也享有盛誉，还创作了一批令人印象深刻的作品。其中包括

248

两首年轻时创作的歌剧、[28] 十二首弦乐交响曲、三首交响曲、[29] 四首音乐会序曲、[30]

28.《卡马乔的婚礼》[*Die Hochzeit des Camacho*]（1825）和《儿子与陌生人》[*Die Heimkehr aus der Fremde*]（1829）。还有几部更早创作的规模较小的小歌剧。

29. 即《C小调第一交响曲》《第五交响曲》（“宗教改革”）和《第四交响曲》（“意大利”）。

30.《仲夏夜之梦序曲》《赫布里底群岛》（或《芬格尔山洞》）、《平静的海和幸福的航行》以及《美丽的梅露西娜》。

两首钢琴协奏曲、多首钢琴独奏曲，以及大约十二首室内乐作品。他的所有创作中最著名的作品，《仲夏夜之梦序曲》[*Overture to A Midsummer Night's Dream*]，实际上完成于 1826 年，当时这位作曲家年仅十七岁。

门德尔松是在阅读施莱格尔和蒂克的《仲夏夜之梦》德译本（1801 年出版）的影响下创作了这首序曲。这是门德尔松最具标题性意图的作品，其中用小提琴疾驰的 *pianissimo* [很弱] 音型表现奥伯龙和提泰尼娅童话王国里居住的小精灵，以庄严的和弦进行表现忒修斯 [Theseus] 公爵的宫廷，而对于博顿 [Bottom] 和他的野蛮劳工朋友，则是用粗蛮的"农民音乐"来表现，带有空五度持续音，并且对驴叫进行了相当写实的模仿。[31] 所有这一切都以一种胸有成竹的轻松笔触实现，尤其是谐谑的"小精灵"音乐（请见谱例 VIII—11）似乎极其妥帖地表现了莎士比亚所想象的那个施了魔法的微型世界。这一段音乐体现出门德尔松尤为偏爱运用带有快速表层运动的轻薄透明的 *leggiero* [轻快活泼地] 织体。（后来的两个例子，也是 E 调，是为钢琴而作的《E 小调幻想曲》——或随想曲——Op. 16 和小提琴协奏曲的末乐章。）《仲夏夜之梦》中的这个主题通过开头的下行自然音阶音型而与该序曲的几乎其他一切旋律联系起来，这种统一性手段在很大程度上使音乐给人某种正确和必然的印象。

249

谱例 VIII—11：门德尔松《仲夏夜之梦序曲》，第 8—15 小节



---

31. 门德尔松的朋友阿道夫·伯恩哈德·马克斯（后来成为一位著名的音乐理论家）宣称是他劝告门德尔松将这些描绘性效果纳入作品中。A. B. Marx, *Erinnerungen aus meinem Leben*（Berlin, 1856）, 2, p. 231.

此外，门德尔松这首序曲中的所有描绘性音乐都恰好适合于全曲的快板奏鸣曲结构，该结构除了E大调与E小调的交替之外极为规则（E大调的音乐表现“真实世界”，E小调的音乐表现童话王国）。在节拍上，这首乐曲也高度规整，其中几乎看不到舒曼音乐中那种频繁削弱对称乐句建构的局部节奏错位。门德尔松这首作品所要使用的乐队几乎在各个方面都相当于海顿成熟时期所使用的乐队，唯一的例外是运用奥菲克莱德号（Ophicleide即一种低音号，在现代管弦乐队中被低音大号所取代），这种乐器为农民音乐中的持续音增添了分量。[32]门德尔松以精湛的技艺驾驭了这一十八世纪的乐队编制——音区相应扩大，弦乐声部细分。管乐为乐队音响贡献了生动的个性音色，并起到平衡强化作用，所有乐器在语汇和音区方面都得到了巧妙地处理。这部作品似乎表明，门德尔松在十七岁时便已经具备了作为一名作曲家的几乎全部能力。在大约十七年之后，当他为柏林皇家剧院的一次莎士比亚戏剧演出谱写完整配乐时，他所添加的分曲——谐谑曲、间奏曲、夜曲和脍炙人口的婚礼进行曲——与他年轻时代创作的这首序曲在风格上如出一辙。

250

在《仲夏夜之梦序曲》的创作中，门德尔松——或许是不经意地——提供了一种新的音乐体裁的著名范例，此即标题性音乐会序曲。在当时欧洲的音乐会生活中，对于这种类型的乐曲有着显在且出于实际考虑的需求。自十八世纪晚期以来，音乐会通常以一首交响曲或歌剧序曲开始（音乐会的下半场也经常如此）。交响曲常被认为对于音乐会的开场而言太长（经常仅仅演奏单个乐章），而歌剧序曲又是从一个与音乐会无关的戏剧音乐语境中抽取出来的。专门创作一部独立的作品作为乐队的开场亮相——不要过分长大、过分复杂——似乎正是当时所需要的，很快就有其他作曲家纷纷效仿门德尔松的典范，例如柏辽兹和舒曼。[33]门德尔松本人还写有另外三部标题性序曲，1830—1832年的《赫布里底群岛》[*The Hebrides*]（或称《芬格尔山洞》[*Fingal' s Cave*]）、1832年的《平静的海和幸福

32. 最早的奥菲克莱德号仅仅是在此前十年由哈勒瑞[J. Halary]在巴黎制造。斯彭蒂尼在其歌剧《奥林比亚》[*Olympie*]（1817）中使用过这一乐器。

33. 例如柏辽兹的序曲《威弗利》[*Waverley*]、《李尔王》[*King Lear*]和《罗马狂欢节》[*Roman Carnival*]，以及舒曼的《曼弗雷德》[*Manfred*]和《赫尔曼与多萝苔》[*Hermann und Dorothea*]。

的航行》[*Meeresstille und glücklishce Fahrt*]（取材于歌德的两首诗作）和 1833 年的《美丽的梅露西娜》[*Die schöne Melusine*]。这些乐曲通常是在十分规则的快板奏鸣曲结构中呈现出具有一定描绘性的音乐材料（例如《赫布里底群岛》开头波澜起伏般的旋律运动）。这些作品富有悦耳动听的旋律和对配器法驾轻就熟的掌控，这些都是门德尔松尤为擅长的。

门德尔松的四部成熟时期的交响曲（创作于 1824 年的《C 小调第一交响曲》是一部早年作品）可分为两对：《“宗教改革”交响曲》（第五）和《“意大利”交响曲》（第四）创作于 1832 和 1833 年，《“颂赞歌”交响曲》（第二）和《“苏格兰”交响曲》（第三）创作于 1840 年和 1842 年。[34] 其中只有《“意大利”交响曲》在管弦乐保留曲目中稳稳占据了一席之地。据门德尔松自己所言，这部作品的创作灵感源于他 1830—1832 年在意大利的旅行。这次旅行是由歌德建议的。与他的前辈歌德一样，门德尔松也是通过奉行清晰和规则的古典主义价值观（他很容易便将之掌握）而对意大利做出回应。这部交响曲恰恰是形式和节拍工整建构的典范，并通过门德尔松自己美妙优雅的旋律和鲜明的乐队色彩而焕发生机。《“颂赞歌”交响曲》是十九世纪诸多深受贝多芬《第九交响曲》影响的交响曲之一。它的前三乐章都是纯器乐的，而末乐章——比前三个乐章加起来都要长——则是为独唱者、合唱和乐队而写的清唱剧般的鸿篇结构。

门德尔松在莱比锡的最初几年中，他在德国最受关注的作品是清唱剧《圣保罗》[*St. Paul*]，完成于 1836 年。门德尔松的朋友尤里乌斯·舒布林 [Julius Schubring] 在他的帮助下根据使徒行传以及《圣经》旧约和新约的其他内容打造出了这部作品的脚本。圣保罗的故事，从将斯蒂芬投石致死到圣保罗的传道之旅，不是由传统的朗诵者[*testo*]讲述，而是由各种人声类型的独唱，甚至是合唱来讲述，唯有圣保罗这个角色始终有戏剧扮演。亨德尔清唱剧的所有基本要素——有伴奏和无伴奏宣叙调、咏叹调以及主调合唱和赋格合唱——都出现在这部作品中。此外，门德尔松还多处引入众赞歌，以近于巴赫的风格配置了和声，作为对戏剧的反思性评注。这种做法在非宗教性清唱剧的传统中非常少见，而是北德新教教堂音乐的常用手段，很可能也反映出门德尔松对于巴赫的教堂康塔塔和《马太受难曲》

251

34. 这些交响曲的编号是按照其出版问世的先后顺序而定。

的痴迷。[35]

这部清唱剧的音乐语汇，尤其是宣叙调和合唱，与十九世纪同体裁的其他许多作品一样，在很大程度上源自亨德尔。而咏叹调的写法则并不总是巴洛克风格。人们所熟知的女低音独唱《但上帝没有忘记他的追随者》[*Doch der Herr vergisst der Seinen nicht*] 的和声风格完全属于十九世纪，《耶路撒冷！谁杀死先知》[*Jerusalem! die du tötest die Propheten*] 亦是如此。此外，正如我们的预期，甚至在门德尔松的古风研究看似占据主导的部分，仍旧有鲜明的现代风格元素。在他的赋格中，各个声部常常以两小节或四小节的规则间隔进入，这些模式所突出的节拍规则性，经常控制着甚至最具对位风格的部分。他的合唱中那些最具亨德尔特色的段落，其某些和声转换也回响着十九世纪的沙龙音乐。第一部分结尾的合唱《啊！多么深邃》[*O! welch eine Tiefe*] 以宏大的“阿门”收尾（请见 ARM 16）。此处运动缓慢的和弦变化和对第一转位三和弦的严格运用是门德尔松那个时代彬彬有礼的音乐所特有的和声手法。

《圣保罗》很快被翻译成英文，并于 1836 年在莱比锡上演。它成为热爱清唱剧的英国人极为青睐的一部作品，英国的众多合唱团体一直渴望在他们以亨德尔和海顿为主的标准曲目中增添新作。十年之后，即 1846 年，门德尔松创作了他的另一部清唱剧《以利亚》[*Elijah*]，也是由舒布林和他自己撰写歌词文本，这回，英文版的受欢迎程度要远远超过德文原版，《以利亚》成为并且一直是英美歌唱团体的主要剧目。在德国，门德尔松的清唱剧被看作是一种地位正在下降但仍旧坚挺的音乐品种的最显著代表。偶尔听到的其他圣经题材的清唱剧有施波尔的《末日审判》[*Das Jüngste Gericht*]（1812）和弗里德里希·施耐德的《国际法庭》[*Das Weltgericht*]（1819）。1814 年，门德尔松曾经的朋友阿道夫·伯恩哈德·马克斯创作了他自己的清唱剧《摩西》[*Moses*]，[36] 舒曼以其 1843 年的《天堂与仙子》，卡尔·勒韦（1796—1869）以其《古腾堡》[*Gutenberg*]（1835）用世俗清唱剧开

252

---

35. 门德尔松随老师策尔特大量研习了巴赫风格的众赞歌和声配置。请见 Larry Todd, ed., *Mendelssohn's Musical Education: A Study and Edition of His Exercises in Composition* (Cambridge, 1983).

36. 门德尔松尽管是这部作品的脚本作者，但他拒绝在莱比锡上演这部作品，这加剧了他与 A. B. 马克斯之间永久的纷争。

辟了新的——但显然并不多产——境地。

门德尔松似乎是在室内乐创作中始终保持着自己的最高水准。他最为引人注目的强项——声部写作的卓越能力和对各件乐器用之不竭的语汇掌握——尤其体现在晚期四部弦乐四重奏（Op. 44 和 Op. 80）、早期的《八重奏》Op. 20 和两首钢琴三重奏（即 D 小调 Op. 49 和 C 小调 Op. 66）中。这些作品中，只有《八重奏》和《D 小调钢琴三重奏》经受住了不同时代的趣味变迁，成为如今室内乐保留曲目的组成部分。这首三重奏是一部四乐章的雄心勃勃的作品，要求一位技艺高超的钢琴家来演奏；而它的弦乐部分更重要，也比以往这种体裁的创作（承袭自带伴奏的键盘奏鸣曲的痕迹仍旧非常明显）有更好的完整性和内聚性。正如门德尔松音乐中所常见的，其中的“快速轻巧的”乐章，即谐谑曲乐章（ARM 17）最为精彩。

这个 D 大调谐谑曲乐章以间隔距离较近的快速断奏和弦和飞速疾驰的音型为特点，门德尔松尤为偏爱这种手法。钢琴的开头陈述呈现出两种这样的音型，分别以八分音符和十六分音符出现，整个乐章以这些模式不间断地运动。通常所见的对比性的三声中部被省略，进而理应出现的二部曲式得到扩充和巧妙控制。其总体布局可表示如下：

小节数	1	28	47～～～～	118	156
调性	I	V	I	I	I
	a		*a*	*a*	尾声

在音乐向属调转调的过程中，几乎立刻出现了引人注意的非常规做法。第 13 小节中，重属和声（典型的第一转位）两次出现，但听者所期待的 A 大调的来临一直推迟到第 28 小节才出现。中间插入的大约十五个小节以不稳定和声中的大量音乐运动悬置了听者对于解决的期待——甚至根音位置的属和声的明确陈述也保留到第 27 小节的后半部分才到来。几小节之后又出现了另一种更具根本性的暧昧现象。当二部曲式的第一部分结束时，门德尔松佯装重复这一部分，正如人们所期待的：第 44 小节中突然的转调从 A 大调回到主调，并重述了开头的音乐（第 47 小节），随后在第 54 小节，这一模式瓦解，开始进行一系列转调，听众突然发

253

现这实际上是该乐章第二部分的开始。在乐句的节拍布局上，这个乐章也不及门德尔松的大部分音乐那样直接明确。它始于一个三小节的乐句，该乐句的节奏形态在某种程度上被第2小节和第3小节重复性的曲折音型所遮蔽。当第4小节中一个新的乐句在属和声上进入时，越来越短的节奏单位得到重复，这样便模糊了总体的节拍模式，因此甚至当该乐句呈现为四小节的长度时，它听上去仍旧不是十分规则。而当这个乐章中的动机重复以声部之间的模仿的形式出现时（这种现象经常发生），节拍结构的暗示依旧如此：音乐的运动有一种统一性和连续性，类似巴洛克器乐音乐的“展衍性”乐句结构。

这个谐谑曲乐章的吸引力在很大程度上来自门德尔松对这三件乐器的恰当运用，无论是就单件乐器还是乐器组合而言。演奏者可以很容易驾驭钢琴的快速段落，而且主要运用钢琴的中音区和高音区，使得音乐具有适合这一体裁的清晰和光彩，并且在使用较低音区时能够产生鲜明的对比，例如自第101小节开始的部分。这个乐章高度连贯的 *scherzando*［谐谑地］旋律材料同样适用于小提琴。虽然大提琴经常担任提供和声支撑的任务，但也促进了织体在节奏上的清晰鲜明。在第57—58小节和第61—62小节中，大提琴承担了十六分音符的曲折音型，这个动机在此曲中似乎最不适合低音乐器，但门德尔松将之运用在如此低的音区，营造出独特的喜剧性效果。

从当今的视角来看，很容易低估门德尔松在他那个世纪的影响力。他是欧洲最忙碌的指挥家之一，不停地奔波于德国和英国的各大城市之间，上演他自己以及那些他所尊崇的前辈——海顿、莫扎特和贝多芬——的作品。作为钢琴家，他几乎同样炙手可热，并极力拥护莫扎特和贝多芬（以及他自己）的协奏曲，以对抗当时风行欧洲的炫技性键盘音乐。在另一种意义上，门德尔松自己也是一位风靡欧洲的音乐家。尤其是在英国，甚至维多利亚女王都谙熟他的歌曲。在这个极端重视得体礼仪的音乐文化中，门德尔松备受青睐。他的音乐被认为与他本人一样具有完美的做派，深深植根于传统，迥异于那些令人不安的反传统做法（如柏辽兹以及后来的瓦格纳）。对于一个经常发现自己的艺术家举止古怪、令人烦忧的社会而言，他为新教文本谱写的音乐传达出更加使人心安的稳定的道德感。但正是这些怡人、规矩的特质使得门德尔松的音乐到十九世纪末显得苍白乏味，因为那时瓦格纳及其追随者们极富表现力的音乐语言已成为音乐创作的常规。而在二十世纪晚期，当十九世纪的一切音乐风格都成为历史性的，人们对于这位天赋

254

异禀的作曲家的作品显然重新产生了兴趣。

其他同时代人

在莱比锡和柏林的门德尔松-舒曼圈子里，有两位女性在当时的音乐生活中留下了决定性的印记，在当时欧洲社会不赞成女性谋求职业的普遍观念下获得了引人瞩目的成功。克拉拉·舒曼（1819—1896）是十九世纪真正伟大的钢琴家和钢琴教师之一。当她还是一位非常年轻的演奏家时，她便一反常规，演奏了大量的贝多芬作品，并且远远早于李斯特的类似实践。而在成熟时期，她不知疲倦地推广舒曼以及后来的勃拉姆斯的作品。在钢琴炫技随处可见的那个时期，除了在技术方面广受赞誉外，克拉拉更受推崇的是她对钢琴保留曲目的最杰出的艺术诠释。范尼·门德尔松·亨塞尔（1805—1847），门德尔松的姐姐，自幼便显示出可与弟弟相媲美的音乐才华，并且与弟弟一样，她也从贝尔格尔和策尔特那里得到了钢琴和音乐理论上的指导。根据各方面的信息来源，她是一位卓越的钢琴家，她

255



克拉拉·舒曼和约瑟夫·约阿希姆在演奏，阿道夫·冯·门采尔［Adolf von Menzel］粉笔画（1854）印刷版。

创作的歌曲和钢琴曲虽然在风格上与弟弟的早期音乐相似（她有六首歌曲出现在弟弟名下，收录于后者的 Op. 8 和 Op. 9 曲集中），但在织体和音型上还是展现出一定的个性特征。她的大多数作品，包括大型康塔塔和清唱剧，始终未能出版。

在 1825—1850 年中，声望和影响力仅次于门德尔松的德国作曲家是路易·施波尔，1822 年他终止了自己的旅行，担任卡塞尔宫廷乐长直至去世。在这些岁月里，他的主要作品得到首演，例如《耶松达》[*Jessonda*]（1823）和清唱剧《来世》[*Die letzten Dinge*]（1826）。作为一名指挥家，他也是巴赫和瓦格纳的早期推崇者，而作为一位小提琴家，他吸引了世界各地的学生慕名而来。他在这一时期的器乐音乐中，表现出某种实验性迹象。他创作有得到广泛上演的四部双重四重奏和三首标题性交响曲：《第四交响曲》（“音的奉献”[*Die Weihe der Töne*]，1832）、《第六交响曲》（“历史交响曲”[*Historische Sinfonie*]，1840）和《第七交响曲》（“人生的俗与圣”[*Irdisches und Göttliches in Menschenleben*]，1841）。在《“历史”交响曲》中，各个乐章是对“巴赫–亨德尔时代、海顿–莫扎特时代、贝多芬时代以



卡尔·海因里希·阿诺尔德[Carl Heinrich Arnold]所绘《施波尔家中的弦乐四重奏》，画中这位作曲家兼小提琴家坐在中央。

及最近时代”的模仿。但在所有这些音乐中，可以明确听到施波尔自己那音响均匀美妙——而且在很大程度上较为保守——的风格。 256

十九世纪中期的另一位有保守倾向但与施波尔迥然相异的德国作曲家是卡尔·勒韦（1796—1869）。他曾是来自哈勒地区的学习神学和音乐的学生，1820年成为教堂音乐家，随后很快便在波罗的海边的切什青［Stettin］担任地方音乐总监，并一直持续了大约四十五年。他虽然写有五部歌剧和多部清唱剧，但他唯一获得持久关注的作品是为人声和钢琴谱写的叙事歌。学生时代的他就非常钟情于十八世纪晚期布格尔和斯托贝尔格的叙事歌，由楚姆施泰格谱曲，[37] 也正是基于这种较为陈旧的风格，他创作了自己的同类作品。勒韦最喜爱的诗人是歌德和赫尔德，以及后来的约翰·路德维希·乌兰德（Johann Ludwig Uhland, 1787—1862）。他对这种体裁中的恐怖和超自然因素情有独钟。他所出版的第一部歌曲集（Op. 1, 1823）包含有他最著名的歌曲《爱德华》［*Edward*］。歌词文本是赫尔德根据苏格兰素材翻译的德文本，内容是一位年轻人与他的母亲之间的一番可怕的对话。这个年轻人杀害了他的父亲，他以诅咒来回应母亲的质问，因为我们会在诗歌的最后一行得知，正是他的母亲唆使他犯下这样的罪行。勒韦将这首诗的十四段诗节谱写为一系列较为随意的段落，在咏叙调与宣叙性朗诵调之间轻松游移。钢琴声部提供了大量描绘性音乐，尤其是那些戏剧性的时刻，例如在儿子揭示出自己杀害父亲的事实那一刻，钢琴用疾风骤雨般的震音加以强调。 257

谱例 VIII—12：卡尔·勒韦《爱德华》，第 54—67 小节



37. 请见前文，第 132–134 页。



虽然这首歌曲的音乐中某些细腻的和声手法在其十八世纪的样板中并不存在（例如上文例子结尾处 F♯音与 F♮ 音之间的暧昧关系），其风格从本质上而言类似于楚姆施泰格的叙事歌和舒伯特早期的同体裁作品。勒韦在随后大约五十年中继续以这种风格进行创作，他的音乐甚至在他自己的时代都有些不合时宜。然而，这些戏剧性叙事歌的音乐语汇在十九世纪晚期和二十世纪早期的流行体裁中有明确体现，例如在木偶剧和美国的默片中。在《宝林历险记》[*The Perils of Pauline*] 里，我们可以明显听到可怖的魔王以及爱德华和他母亲音乐的回响。

1843 年，另一位来自哈勒的音乐家，罗伯特 · 弗朗茨（1815—1892），出版了他的第一作品号，一部利德曲集，以多位同时代的德国诗人和罗伯特 · 彭斯（德译本）的诗歌为文本而创作。舒曼在其《新音乐杂志》中热情地宣称，这些歌曲代表了一种现代的、"更具艺术性、更为深刻的利德"，[38] 大约十二年之后，李斯特对这一评价表示赞同。[39] 舒曼认为弗朗茨的和声风格非常新颖，而且很容易理解，像《莲花》[*Die Lotosblume*] Op. 1, No. 3[40] 这样一首歌曲的调性特征在 1843 年看来显得相当惊人。此曲以较为明确的 B♭ 大调开始，但几乎立刻就出现转调，进而将

38. *Neue Zeitschrift für Musik*, 19（1843）: 35.

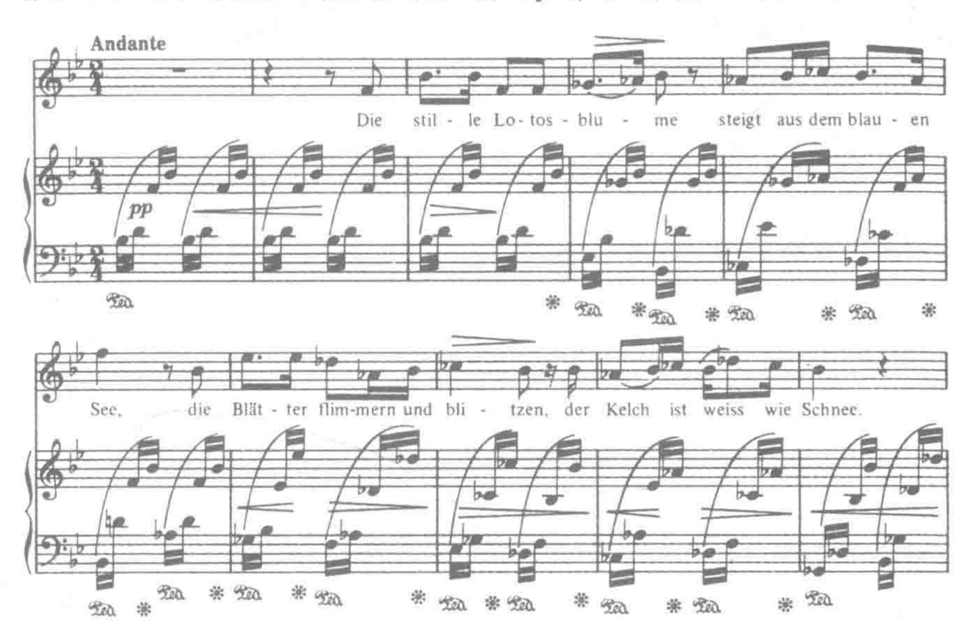
39. Franz Liszt, *Gesammelte Schriften*（Leipzig, 1882）, 9, pp. 221ff.

40. 这是伊曼努埃尔 · 盖伯尔（Emmanuel Geibel, 1815—1884）的诗作。

$G^{\flat}$大调和$E^{\flat}$小调确立为真正的双重调性中心（谱例 VIII—13）。

这首歌曲中的某些手法，如例中的第 7—10 小节，在今人听来很可能略显甜腻。三和弦第一转位平行下行的两次运动毫无悬念，第 9—10 小节中，旋律以收尾的姿态从五级音下降至三级音，这种手法后来成为伤感的流行音乐和宗教音乐的陈词滥调。弗朗茨的许多利德秉承了长期与这一体裁相联系的简朴性和民间性传统，但这些歌曲的流行性特征——装饰性的、略带感伤的半音化，置于极为规整的节奏结构中——又显然属于他自己的时代。弗朗茨对自己时代音乐实践的专注促使他改编了许多 J. S. 巴赫音乐的"现代化"版本，如今他恰恰是以这些不幸的作品而出名。 258

谱例 VIII—13：罗伯特 · 弗朗茨《莲花》，Op. 1, No. 3，第 1—10 小节



根据一种普遍的观点，十九世纪中期德国多个城市中爆发的政治起义标志着这一地区思想生活的分水岭。这一观点在某些方面也适用于音乐。[41] 在贝多芬（以

---

41. 舒曼和门德尔松的主要作品都已完成。施波尔仅活到 1859 年，当时年轻的勃拉姆斯还默默无闻。

及更为遥远的巴赫）那里寻求典范和灵感的德国音乐传统似乎陷入了某种僵局。交响曲和奏鸣曲这些体裁不再切实可行，利德和性格小曲的繁荣发展似乎也巅峰不再。然而，有一个领域仍旧相对贫弱。韦伯的德语歌剧似乎尚无十分令人信服的后继者，但此时，随着民族主义潮流不断高涨，德国音乐中最重大的发展即将在这一领域出现。

第九章
瓦格纳与乐剧

在《自由射手》(1821)取得成功、引起轰动之后，德语歌剧产生了一种地方性的创作趋势。新作品大多上演于宫廷剧院，其影响效应也往往局限于地方。歌剧作品如卡尔·戈特利布·莱西格(1798—1859)的《岩间磨坊》[*Die Felsenmühle zu Estalières*](1831)和P. J. 冯·林德平特纳(1791—1856)的《吸血鬼》[*Der Vampyr*](1828)仅分别在德累斯顿和斯图加特宫廷(作曲家活跃于此)为人所知，而在此地区之外鲜为人知。施波尔的歌剧，尤其是《耶松达》[*Jessona*](1823)的接受范围略广一些，但无论是他的这些作品还是为德语文本谱写的其他戏剧音乐，在受欢迎程度上都无法与引进的法意作品相抗衡。 259

在1820年代和1830年代的德语歌剧界，一位引人注目的新人物是海因里希·马施内(1795—1861)，他的两部歌剧《吸血鬼》(1828，其脚本不同于林德平特纳同年创作的同名作品)和《圣殿骑士与犹太女》[*Der Templar und die Jüdin*](1829)在莱比锡所取得的成功为他赢得了相当高的声誉。他的《汉斯·海灵》[*Hans Heiling*]，1833年首演于柏林，常被看作是瓦格纳乐剧出现之前不久所诞生的德语歌剧中最为重要的一部。与马施内的其他歌剧一样，这部作品展现出诸多与德语浪漫歌剧密切相关的特点。在这部作品里，正如在《自由射手》中，超自然力量介入到凡人的生活中，推动戏剧动作的是说白、结构方整的利德和合唱、预兆不祥的情节剧以及(在第二幕开始处)意大利风格的郑重其事的“场景与咏叹调”(由女主角唱出)。这种混合所要求的多种风格的兼收并蓄在这部歌剧中非常真实。但所有的音乐都具有统一性，某种风格上的简单和流行性质赋予了该作这种统一性。直白的自然音和声仅仅受到短小的色

彩性半音化片段的侵扰——这种半音化大量存在于当时的业余音乐中——而较长的段落（例如第一幕的终场）则以最规则的、不加掩饰的流行舞曲节奏向前推进。

至十九世纪中期，德语歌剧的另一类型是一种音乐喜剧，明显是承袭自十八世纪德语喜剧性歌剧和罗西尼喜歌剧，似乎同样明确的是，它预示了后来小约翰·施特劳斯以及吉尔伯特和萨利文的轻歌剧。古斯塔夫·阿尔贝特·洛尔青（1801—1851）在其《沙皇与木匠》[*Zar und Zimmermann*]（莱比锡，1837）中提供了这种体裁的一个典范，具有荒诞的情境、快速的步调和相当老套的音乐。[1] 在柏林，奥托·尼古拉（1810—1849）以此风格创作了一部长盛不衰的杰作，《温莎的风流娘们儿》[*Die lustigen Weiber von Windsor*]（1849）。其中有很多音乐非常适合放在例如1790年的歌剧舞台上，而里面的急嘴歌似乎又是受到《塞维利亚理发师》这类作品的影响。

260

在1830年代晚期德意志外省地区的歌剧生活中，有一位非常次要的参与者，一位即将给全欧戏剧音乐带来深刻变革的脾气火爆的年轻作曲家—指挥家，理查·瓦格纳（1813—1883）。瓦格纳生于一个戏剧家庭，[2]自幼就对德累斯顿和莱比锡的舞台有所认知（他自幼在德累斯顿生活，直到1828年回到莱比锡，即他出生的城市）。他早年对戏剧和文学产生了浓厚的兴趣，直至回到莱比锡，才开始接受音乐方面的训练。在大约三年中，他师从作曲家兼指挥家戈特利布·米勒学习和声，师从西奥多·魏因利希学习对位，后者是莱比锡托马斯大教堂唱诗班的领唱和指导。他的第一批作品开始出现于1829年；到1834年，他的创作包括两部交响曲（其中一部未完成）、四部音乐会序曲、两首钢琴奏鸣曲以及为歌德的《浮士德》中某些部分所写的配乐。在莱比锡的学生时代，瓦格纳也进行了一些试验性的戏剧音乐创作。其中一项预示了后来的进展：1832年，他自己写了一部歌剧脚本，《婚礼》[*Die Hochzeit*]。歌剧的音乐创作于同年开始，但从

---

1. 洛尔青还通过《乌亭》[*Undine*]（1845）力图创作一部严肃的德语浪漫歌剧，《偷猎者》[*Der Wildschütz*]（1824）则是这两种歌剧类型的混合。

2. 瓦格纳成长于他母亲和继父组建的家庭，他的继父路德维希·盖尔[Ludwig Geyer]是位演员。他母亲的第一任丈夫，警察厅书记员弗里德里希·瓦格纳，在他出生后不久便离世，人们广泛认为盖尔有可能就是他真正的亲生父亲。

未完成。

青春期的瓦格纳如饥似渴地阅读着大量乐谱，尤其是贝多芬的作品。当他1834年担任马格德堡[Magdeburg]歌剧团的第二指挥（并在次年成为第一指挥）时，显然得益于这种自学经历。尽管他足够尽职尽责，但歌剧团最终破产，瓦格纳被迫在更靠东部的城市先后谋得一系列类似的职位，先是在柯尼斯堡［Königsberg］（1836），后来在里加［Riga］（1837—1839）。促发这些迁移的另一原因是瓦格纳无法偿还的个人债务，他无论到什么地方都必然会负债累累。

作为这些城市中小剧院的音乐指导，瓦格纳指挥了意大利和法国的标准保留剧目（罗西尼、贝利尼、奥柏、凯鲁比尼）以及韦伯和马施内的最受欢迎的作品。他最早完成的歌剧（写于这一时期）是对他所熟知的歌剧作品的坦诚模仿。《仙妖》［*Die Feen*］（1833）与瓦格纳所有自己写脚本的歌剧一样，是一部以韦伯晚期作 261



理查·瓦格纳在1860年拍摄的一幅照片

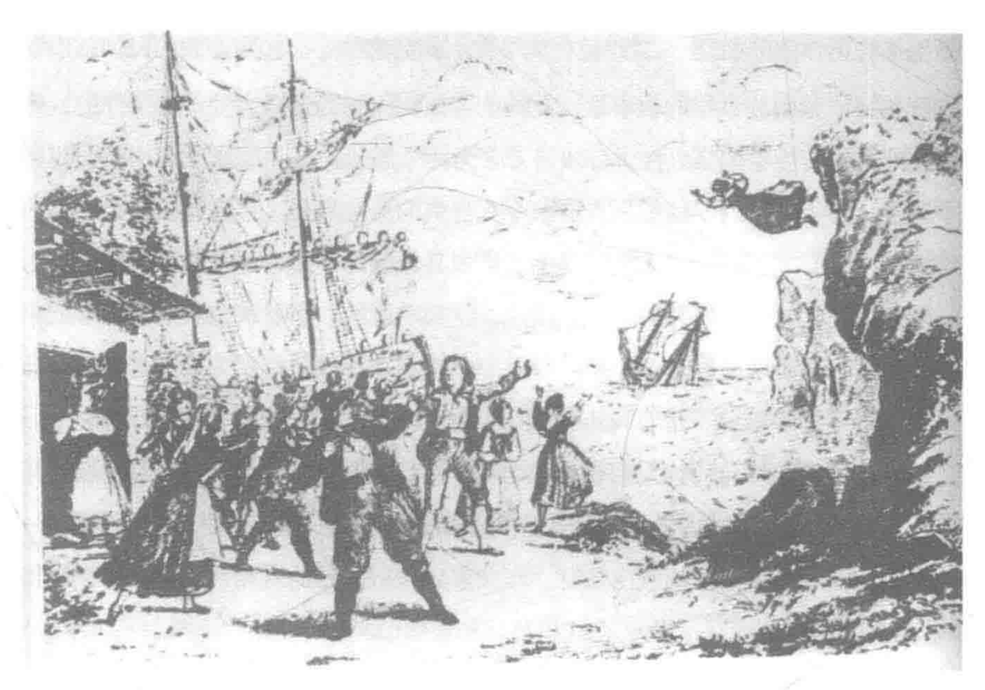
品为典范的德语浪漫歌剧。《爱情的禁令》[*Das Liebesverbot*]（1834—1835）的创作动因有所不同，它取材于莎士比亚的《一报还一报》[*Measure for Measure*]，其音乐也是决意模仿罗西尼和贝利尼。这一时期，瓦格纳表现出对意大利风格的强烈却短暂的偏爱。在 1834 年发表的两篇文章中，他赞颂了意大利的声乐写作、演唱风格和音乐性格刻画，贬损了学究气的笨拙的德意志人。[3]瓦格纳后来关于艺术和音乐的理论大多基于日耳曼民族、文化和语言中心论的假设。这短暂迸发的对意大利风格的热衷或许可以告诫我们，瓦格纳关于任何议题的任何一则言论都不能被当作其最终确定不变的观点。

1839 年夏天，瓦格纳和明娜 [Minna]（与他结婚三年的妻子）、他们幼小的女儿以及他们家的大狗连夜离开里加，以逃避他的债权人。他们的目的地是巴黎，瓦格纳希望在那里制作上演他的法国风格的大歌剧《黎恩济》[*Rienzi*]，该作的脚本和很大一部分音乐已经完成。一场狂风暴雨将他们的船吹进了挪威的一个小港口，促使作曲家想到写一部有关海上行船和风暴的戏剧，这些想象将在他的下一部歌剧《漂泊的荷兰人》[*The Flying Dutchman*] 中得到实现。然而，事实证明，瓦格纳在巴黎的前景非常暗淡。尽管有迈耶贝尔的临时应承，以及与巴黎歌剧院指挥哈贝内克及其新任指导莱昂 · 皮耶的会面，但瓦格纳无法让自己的作品由这座尊贵的歌剧院上演。他后来又遭到进一步的羞辱：出售《漂泊的荷兰人》的脚本，由别人翻译，并由另一位作曲家谱曲。然而，这笔交易的收益使他有空余的时间完成自己为这部歌剧的谱曲。其余时间里，他通过商业性的作曲、改编以及偶尔在刊物上发表散文来维持自己小家庭的生计。1842 年秋天，这位年轻作曲家的命运发生了戏剧性的逆转：《黎恩济》，这部本来计划在巴黎制作演出的大歌剧，在德累斯顿得到上演，大获成功，瓦格纳也由此被任命为德累斯顿的宫廷乐长。

262

次年，德累斯顿的观众见证了《漂泊的荷兰人》在瓦格纳指导下进行的首演。这是作曲家展现其不断增强的独创性和戏剧能力的第一部作品，但只取得微弱的成功。《黎恩济》是一部辉煌宏伟但主要为衍生性的作品，效仿斯彭蒂尼，而《漂

3. 在《优雅世界报》[*Zeitung für die elegante Welt*] 上发表的《论德意志歌剧》[*Die deutsche Oper*]，以及在新创办的《新音乐杂志》[*Neue Zeitschrift für Musik*] 中发表的《集成曲》[*Pasticcio*]。



莱比锡《画报》[*Illustrirte Zeitung*] 中所描绘的瓦格纳《漂泊的荷兰人》最后一场，1843 年。

泊的荷兰人》则是不甚强势但更具独创性的德语浪漫歌剧。其脚本由瓦格纳改编自海涅《施纳波勒沃普斯基回忆录》[*Memoiren des Herrn Schnabelewopski*] 中的一个故事，讲述了一位神秘的荷兰航海船长遭到诅咒，必须永远漂泊于大海，每七年才能上岸一次，唯有一位少女的真爱才能将他从这可憎的永生中解救出来，他在女主角森塔 [Senta] 身上找到了这份拯救，当他的幽灵船沉入海底，他的灵魂最终随森塔升入天堂。这个故事提供了这种歌剧体裁所要求的全部刺激因素，即超自然因素和地方色彩的魅力（在此由风暴席卷的海洋所提供）。这部歌剧也第一次明确体现了瓦格纳歌剧作品中一个几乎无处不在的主题——通过爱情而实现的救赎。

263

《漂泊的荷兰人》中没有德语浪漫歌剧典型的猎人音乐或农民音乐，而是水手歌曲和照料森塔的少女们的合唱。另一处作曲家有意在音乐性格上表现得天真纯朴的是森塔在第二幕中那首著名的叙事歌。瓦格纳在其自传中告诉我们，这

是他最先创作的分曲之一，[4]并且构成了整部作品的核心。如同假想的民间叙事歌和舒伯特或楚姆施泰格的叙事歌，此处的为歌词配写的音乐主要是音节性的，伴奏也经常带有生动的描绘性。每段诗节分为两个部分；第一部分为G小调，讲述了荷兰人海上漂泊的阴郁经历，以及令人恐惧的海上风暴（伴随着弦乐组疾驰的半音阶）；第二部分为B♭大调，提出了实现其救赎的承诺。这首叙事歌被呈现为一首森塔及其同伴所熟知的老歌，因此，这部歌剧的故事被视为从这首叙事歌中发展出来。在音乐上，这部作品的很多部分也与这首歌曲密切关联。这首歌曲开始处的水手的呼喊——带有特点鲜明的四度和五度跳进（请见谱例IX—1）——是整部歌剧中始终与荷兰人相联系的动机。半音性质的“暴风雨音乐”伴随着其他对风暴的指涉，而“救赎”主题则出现在全剧的结尾——与“荷兰人”动机并置——即当他从诅咒的束缚中解脱出来时。作曲家后来所发展的对角色、物体、事件和观念的动机指涉的精心运用，在这里已经初现雏形。

谱例IX—1：瓦格纳《漂泊的荷兰人》，第二幕，森塔的叙事歌，第11—15小节



264　在其他方面，《漂泊的荷兰人》也展现出重要革新。宣叙调与咏叙调之间的区别常常被模糊——远远甚于贝利尼或多尼采蒂歌剧的典型场景——虽然这部作品在表面上是“分曲歌剧”，但其音乐有时在不同分曲之间完全是连续的。和声上，这部歌剧显然属于瓦格纳的创作早期：自然音性质的句法结构占据主导，仅在情绪高度激动或自然环境极为恶劣的时刻使用少量减七和弦音响。

在德累斯顿担任指挥期间（1843—1849），瓦格纳又创作了两部歌剧，《汤豪瑟》（1845）和《罗恩格林》[*Lohengrin*]（1848）。《汤豪瑟与瓦尔特堡的歌咏比赛会》[*Tannhäuser und der Sängerkreig auf Wartburg*]的诗歌讲述了关于汤豪瑟这位基督教骑士的中世纪传奇，他在两种力量之间左右为难，一方面是爱神维纳斯奉送的世俗享乐，

---

4. Richard Wagner, *My Life*, ed. Mary Whittall, trans. Andrew Grey（New York: Cambridge University Press, 1983）p. 201. 这份极具可读性的文献虽然常常看法偏颇、给人误导，但在很大程度上揭示了作曲家动荡一生的五味杂陈与起伏跌宕。

另一方面是圣洁的伊丽莎白的纯洁且最终实现救赎的爱。[5]瓦格纳称这部作品是“一部浪漫歌剧”。尽管使用了中世纪主题，背景设置在诗情画意的德意志乡村，写出了德意志男声合唱团风格的朝圣者合唱——这一切都符合这种歌剧体裁，但这部作品也具有大歌剧的辉煌和盛大，例如开头的维纳斯堡场景（1861 年作曲家为巴黎演出所添加）和第二幕中的宫廷行进。在这两种歌剧类型里常见的独唱、重唱和合唱一应俱全，但它们之间的界线却进一步淡化，造成事件和音乐的新的流动性。

《汤豪瑟》中清晰可辨的宣叙调的比例要远远小于《漂泊的荷兰人》。取而代之的是相当数量的灵活的咏叙性演唱，乐队在其中的重要性大大增强。在第三幕，汤豪瑟讲述他去往罗马的朝圣经历和返回维纳斯堡的意愿时，瓦格纳创造出一种极富戏剧性的朗诵风格，并通过使用重要的乐队动机（特别是来自第一幕的维纳斯堡音乐的神奇闪烁）使这种风格富有生机。另一种服务于戏剧表现的手段是瓦格纳扩展性的和声技法。例如，第一幕的朝圣者合唱中，在歌词“啊，我沉重的罪孽已把我压倒，我再也忍受不了这沉重的负担”处——恰恰是那种总能够引发半音运动的歌词——瓦格纳预示了他自己著名的半音化复调（谱例 IX—2）。在《汤豪瑟》的这个合唱以及其他部分，我们意识到作曲家进行音乐性格刻画的能力明显增强；情景和人物，甚至是如伯爵和乌尔弗兰［Wolfram］这样的次要角色，都开始拥有自己鲜明独特的旋律和织体。

265

谱例 IX—2：瓦格纳《汤豪瑟》，第一幕，朝圣者合唱，第 16—24 小节



5. 瓦格纳在第二幕加入的歌咏比赛来自一个不相关的中世纪资料来源。



1853年，莱比锡《画报》中呈现的《汤豪瑟》的最后一场。

266　在某些方面与《汤豪瑟》相似的是瓦格纳在德累斯顿时期创作的另一部歌剧，《罗恩格林》。同样被称为“浪漫歌剧”，这部作品再次将这种歌剧体裁的特征与大歌剧的特征相结合。此剧的故事微妙地融合了中世纪传奇和历史，充满象征性：罗恩格林，帕西法尔的儿子，圣杯的守护者，[6]介入了德意志国王“狩猎者亨

6. 瓦格纳的中世纪素材的版本主要取自沃尔夫拉姆·冯·埃申巴赫的《帕西法尔》[*Parzival*]，埃申巴赫是十二世纪晚期一位真实存在的诗人，在《汤豪瑟》中以虚构人物的形式出现；瓦格纳在其最后一部歌剧《帕西法尔》中，又回到了这个圣杯传奇题材。《罗恩格林》中历史事件的主要来源则是雅各布·格林[Jakob Grimm]的《德意志法古事志》[*Deutsche Rechtsaltertümer*]。



《罗恩格林》标题页，1850 年出版于魏玛。

利”[Henry the Fowler]（约 876—936）与布拉班特贵族的纠葛。他与爱尔莎[Elsa]成婚，后来由于事实证明爱尔莎的凡俗之爱无法满足他的要求，因而弃之而去，返回自己的世界。《汤豪瑟》中显示出的音乐连续性的明确倾向在此剧中更进一步。除了某些唱段（如第三幕中众所熟知的婚礼合唱）外，音乐几乎不间断地从一个事件走向另一事件，由富有旋律性和戏剧性的朗诵调主导，并有乐队的充分参与。瓦格纳在《罗恩格林》中的声乐写作也更为精致，像《汤豪瑟》开头对维纳斯的颂歌那种为歌手而写的笨拙段落在此剧中要少见得多。

瓦格纳将特点鲜明的音乐动机与戏剧的特定要素相联系的做法在《罗恩格林》中得到扩展。其中的主要人物（罗恩格林、爱尔莎和奥特露德［Ortrud］）都拥有标志其身份的音乐。事件和观念也被给予类似的音乐能指。罗恩格林要求爱尔莎永远不得询问他的名字和出身——更好地表明她对他无条件的爱——这一禁令与谱例 IX—3 中的动机相联系。这条旋律极其规则的节拍构建（2+2+4 小节）表明了瓦格纳对周期性乐句的持续偏爱。《罗恩格林》的音乐有很多部分在节奏上都是对称的，甚至常常落入上下句的传统模式中，并且表现出对二拍子的情有独钟。

267

同样，在和声上，考虑到当时瓦格纳作为作曲家的不断成长发展，音乐显得较为保守，传统的自然音性质的手法和明确建立的调性区域明显处于主导地位。

谱例 IX—3：瓦格纳《罗恩格林》，“禁问”动机，第 1—8 小节



《罗恩格林》中的一个主要的创新之处是用一首音乐材料统一的前奏曲导入戏剧，取代了惯常的对全剧音乐进行某种概括的歌剧序曲。这首前奏曲所具有的戏剧意义直到第三幕才得以揭示，因为在此处，前奏曲的音乐伴随着罗恩格林对自己身世的述说：其超脱尘世、闪闪发光的震音和缓慢运动的和声代表了圣杯之地、守护圣杯的圣殿骑士以及每年降入凡间以重新强化其神奇力量的鸽子。第三幕之前则有另一首前奏曲，这首光辉灿烂的管弦乐曲，常常独立演奏，如今是瓦格纳最为人熟知的作品之一。《罗恩格林》中乐队音乐的力量和突出地位——无论是单独出现还是作为与歌者地位平等的参与者——体现了瓦格纳艺术运行的走向：各种力量的统一，织体的均质，为的是实现此时才刚开始在他心中成形的新的戏剧目的。

《罗恩格林》的首演原定于 1849 年秋天在德累斯顿宫廷剧院举行，但这一计划并未实现：作曲家在革命的骚动中完成了这部歌剧的音乐，而当 1849 年 5 月德累斯顿起义全面爆发时，宫廷指挥家瓦格纳当时已经因与上层的摩擦而大为恼火，在此情况下更是参加了起义。无论怎样，剧院在大火中毁于一旦，而当起义被镇压时，瓦格纳被迫逃离。在魏玛通过李斯特的帮助，瓦格纳得以来到苏黎世，随后去往巴黎，开始了一段被迫流亡的时光，一直持续到 1862 年。从 1849 年至 1853 年，由于缺乏开展事业的任何基础，瓦格纳基本上没有创作任何东西。在此期间，他为自己的史诗性四联剧《尼伯龙根的指环》创作了韵诗文本，并撰写了一系列文章，详细阐述自己快速发展演变的理论，涉及社会、政治、艺术和音乐。其中最重要的是《艺术与革命》[*Art and Revolution*]（1849）、《未来的艺术作品》

268

[*The Artwork of the Future*](1849)以及《歌剧与戏剧》[*Opera and Drama*](1850—1851)。

这些年是瓦格纳颠覆传统、热衷革新的岁月。在德累斯顿起义期间，他深受俄罗斯无政府主义者迈克尔·巴枯宁的影响，后者关于摧毁既存的社会和政治体系的主张在这位受挫的作曲家心中引发了共鸣——他想，或许一旦社会瓦解，就可能依照更有利于其艺术目标的路线得到重建。在《艺术与革命》中，瓦格纳提出了一种空想的历史观，认为古希腊悲剧（一个充满活力的自由社会所共有的、包罗一切的艺术）在后来的时代里被毁灭，只有其孱弱的组成部分在近现代的戏剧、音乐、舞蹈、绘画等艺术门类中留存下来。他疾呼，没有革命，就无法重建具有真正统一性和有效性的艺术：

> 这些独立艺术中的每一门类，为了富人的享乐和消遣，已经得到丰富的发展和培养，使得世界上到处充斥着这些艺术的产物。伟大的人物已在这些领域取得令人欣喜的累累硕果。但真正有效的艺术无论是在文艺复兴期间还是自文艺复兴以来都尚未再次诞生。因为完善的艺术作品，对自由而美妙的公众生活的唯一伟大的表现，即戏剧，悲剧——尽管伟大的诗人不时地创作出一些悲剧作品——尚未再次出现，这是因为这种艺术绝不能再次诞生，而是要重新诞生。
>
> 唯有伟大的人类革命——虽然其开端一度摧毁了古希腊悲剧——才能为我们赢得这种艺术作品。[7]

《未来的艺术作品》更加充分地宣扬了瓦格纳关于这些宏大问题的思想。他提出了一种艺术心理学，认为三种"纯粹人性的艺术"——舞蹈（或者更为广义的"姿态"）、音乐和诗歌分别诉诸视觉、听觉和智性三方面的能力。正如人类的这些能力共同发挥作用时才能充分实现其潜能，它们所对应的这三种艺术也是一样。瓦格纳宣称，这一点已经在音乐史上有所体现，即贝多芬在其《第九交响曲》

---

7. Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, ed. W. Golther （Berlin, Leipzig, c. 1926）, 3, p. 29.

269 终曲中加入诗歌文本和人声演唱，由此迈出了通向“伟大、普遍的未来艺术作品”的决定性的一步。[8]但要想得出所期待的结果，所要结合的并不仅仅是这三种“纯粹人性的艺术”，造型艺术——建筑、雕塑和绘画——也必须服务于通艺作品的创造，并实现（或重获）它们全部的潜能。究竟期待造型艺术为未来的艺术作品做出怎样的贡献，这一点并不容易从瓦格纳稚嫩的文章中得出结论。但造型艺术的作用似乎就是提供剧场和舞台的设计。例如，关于雕塑的功能和未来，瓦格纳描述如下：

> 仅当雕塑艺术不复存在，或是转向除（再现）人体之外的其他方向，作为提升至建筑艺术的雕塑，当这石凿的人像那僵硬的孤独化解为真实鲜活的人的无限流动的多样性……当我们从这石头中为自己竖立起能够承载这鲜活艺术作品的建筑，而无需借此向我们再现活生生的人（形），仅当此时我们才能得到真正的造型艺术。[9]

瓦格纳在这一时期的思想中混杂了各种来源迥异的观念。卢梭式的原始主义使他公开谴责文明的侵蚀作用，赞颂自然朴实的人们，他们轻而易举地出现在浪漫主义想象最隐秘的产物中，此即人民：

---

8. *Das grosse, allgemeine Kunstwerke der Zukunft*, 出自 *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 3, p. 63. 一个表示瓦格纳普遍作品观念的常用词是 *Gesamtkunstwerk*［整体艺术作品］。有些人近来不再考虑“整体艺术作品”观念，认为这是后来人对瓦格纳思想的歪曲。因此，库尔特·冯·韦斯特哈根指出，这个词在瓦格纳的著述中显然只出现过一次，即在《未来的艺术作品》（*Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 3, p. 156）中。请见 Curt von Westernhagen, *Wagner: a Biography*, trans. Mary Whittall（Cambridge, 1976）, 1, p. 146。但瓦格纳对这个词的使用是毋庸置疑的。仅在《未来的艺术作品》里“整体艺术作品”一词出现的前后段落中，大量使用了一个类似的词语“gemeinsames Kunstwerk”［集体艺术作品］；瓦格纳使用的另一个词语是“künstlerisches Gesammtwerk”［艺术集体作品］。总体而言，瓦格纳一直坚持着自己在 1848—1851 年几篇文章中的观点和预测。大约二十年之后，他将这些文章发表在自己的《著作诗歌集》中，并通过引论性的文字解释了自己早年对路德维希·费尔巴哈的依赖，并否认与巴黎公社“共产主义”有任何联系。然而，这些著述的实质内容并未改动。*Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 3, pp. 1–7.
9. *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 3, p. 140.

因此，真正富于创造性的不是你们这些知识分子，而是人民，因为他们的创造是由需求所驱动的。一切伟大的创造都是人民的成就，相反，知识分子则是将人民的创造进行剥削和歪曲，实际上是分解和摧毁。创造语言的不是你们，而是人民；你们只是损害其美感，瓦解其力量，丧失其内在的聚合性——如今只能艰辛吃力地找回这些失却的东西。宗教的创造者不是你们，而是人民。国家的创造者不是你们，而是人民。你们不过是利用那些拥有共同需求的人们的天然联系制造出一个由不具备共同需要的人们所组成的非天然、强制性的统一体，用一份善意的共同防卫契约造就了一种保护特权阶级的恶意手段……[10]

270

在革命的政治情感影响下，瓦格纳主张为艺术而推翻国家，严惩一切物质主义和特权，认为这些是艺术和人民的主要对立面。但与此同时，受到无神论哲学家路德维希·费尔巴哈（1804—1872）[11] 的影响，瓦格纳唯独将矛头对准基督教，将之看作真正的敌对者，认为这股力量要为如今艺术的堕落和人类的束缚负主要责任。随后很快，在其恶言诽谤的文章《音乐中的犹太精神》[*Judaism in Music*]（1850）里，罪魁祸首成了犹太人对艺术的控制。

在写于1849—1851年的这些文章中，瓦格纳深受历史决定论的影响，这种观点源自黑格尔，并为黑格尔的追随者（如费尔巴哈）所传播。从这一派理论中产生出各种充满信心的预期，如“未来的宗教”“未来的哲学”“未来的国家”等等。在这样一种背景下，瓦格纳的理论表述看上去似乎不那么古怪。但影响瓦格纳理论的最强大持久的因素似乎始终是他个人当时所关心的问题：他认为社会及其建制是腐朽的，这是因为社会没有推进他自己当下目标的实现；他认为物质产品和奢侈品是人类的致命祸根，这是因为他自己当时一贫如洗；他认为犹太音乐家的影响糟糕透顶，这是因为他自己在很大程度上尚未得到欣赏和肯定，而无法忍受犹太作曲家迈耶贝尔和门德尔松的成功；他认为完全可以忽略单独的艺术门类，这是因为他自己的注意力聚焦于乐剧。他的思想被近乎彻

10. *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 3, p. 53.
11. 费尔巴哈的主要著作——为瓦格纳所熟知——是《基督教的本质》[*Das Wesen des Christentums*]，1841年。《未来的艺术作品》就是题献给费尔巴哈的。

底的唯我主义所支配：他的问题就是世界的问题，而社会就应当竭尽全力解决这些问题。

在篇幅长达一本书的《歌剧与戏剧》中，瓦格纳对近现代艺术的缺陷及其假想的未来进行了偏激、冗长、言辞浮夸的论述。但这篇文章也为音乐戏剧制定了相当具体的规则，这些规则以令人瞩目的方式预示了瓦格纳自己后来的创作实践。瓦格纳宣称，这种新的体裁将从根本上有别于当时所有的歌剧，因为歌剧有一个致命的缺陷，即"表现的手段（音乐）成了目的，而表现的

271

目的（戏剧）成了手段"。[12] 构成音乐戏剧的各门艺术——诗歌、音乐和舞蹈（或"姿态"）——以及（在较小程度上）辅助性的造型艺术都作为艺术手段而平等运作，共同实现一个中心目的，即鲜活可见的戏剧。瓦格纳坚信，这种戏剧的题材必须是神话，而不是（例如）历史——似乎是因为神话的优势在于它起源于人民。

瓦格纳拒绝使用近现代诗歌的各种类型以及格律和尾韵，青睐一种根据 *Stabreim*［头韵法］而组织的自由韵文，他所说的"Stabreim"指的是"根音节"之间出现的半韵和头韵——这种手法被瓦格纳当时关于语言起源的观点所证实。他举出如下一例说明带这种押韵方式的韵文：

> Die Liebe bringt Lust und Leid
> Doch in ihr Weh auch webt sie Wonnen

> 爱情带来愉悦与伤痛，
> 而它亦将狂喜编织进悲伤中。

他解释道，为以上诗句谱写的音乐应当强调"*Lust*"（愉悦）和"*Leid*"（伤痛）两个押头韵词的联系，也要强调与它们彼此对立的情感力量，做法是将之纳入一个转调过程，在"*Leid*"一词处到达新调。第二句的音乐应当用新调谱写，直到"*webt*"

---

12. *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 3, p. 231. 这一观点——瓦格纳对这一体裁的主要抱怨——听上去很像之前的歌剧改革家的见解，如格鲁克和弗朗西斯科·阿尔加罗蒂。请见 O. Strunk, ed. *Source Readings in Music History*（New York, 1950）, pp. 657–686.

（编织）一词时开始转调，并在“*Wonnen*”（狂喜）一词处回归原调。由此，文本所暗示的两种情感之间的对比以及它们在本质上的统一（都源自“爱”）被音乐手段所强化。[13]

瓦格纳后期作品最出名的特征是运用所谓的主导动机，这种手段已经在凯鲁比尼和施波尔等人的歌剧中得到间歇性的运用。最早将这一手段与瓦格纳的作品相联系而为之命名和整理的人是瓦格纳年轻的朋友、追随者汉斯·冯·沃尔佐根［Hans von Wolzogen］。[14] 通过充分调用主导动机，戏剧中的事件、人物、物件和观念由具体的音乐动机来表示，由此出现了一套复杂精细的音乐指涉体系，强化并支撑着戏剧文本。瓦格纳自己在《歌剧与戏剧》中对这种实践的预示性描述远比后世评论者的论述有限。他确乎描述了“回忆”动机，即乐队中出现的一个动机令人想起先前的事件或情感，由此揭示出演员没有说出的想法。他偶尔也将特定的戏剧能指赋予特定的动机。[15] 更常见的是，他似乎是在说，自己之所以设置音乐动机，仅仅是为了以一种传统的方式提供作品建构的统一性。在后来的一篇文章《论音乐在戏剧中的运用》［*Über die Anwendung der Musik auf das Drama*］（1879）中，瓦格纳特别将自己对动机的运用类比于交响曲乐章中对动机的使用，唯一不同的是“在这里，出自戏剧动作的进展和表演为区分和联系提供了基础”。[16]“回忆”动机的音乐意义的赋予通常应当出现在乐队部分，这一点在理论和实践上都非常重要：“在此，”瓦格纳得意地说，“音乐家的力量在用于诗性目标的最高实现时，通过乐队而变得无限。”[17] 但歌剧的另一装备——合唱，依照其通常的运用，“只会令我们困惑：唯有清晰可辨的个性才能赢得我们的同情共感。”[18]

272

13. *Gesmmelte Schriften und Dichtungen*, 4, pp. 152–155.
14. 请见 *Thematischer Leitfaden durch die Musik von Richard Wagner's Festspiel "Der Ring des Nibelungen"*（Leipzig, 1876）等著作。
15. 请见 John Deathridge 的文章，*19th-Century Music*, 5（1981）: 84.
16. *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 10, p. 185.
17. 上引书，4, p. 84.
18. 上引书，5, p. 162.

《尼伯龙根的指环》

《歌剧与戏剧》中所阐述的很多戏剧诗学理论与瓦格纳当时创作上的斗争相关，他正在开始一项新的戏剧创作计划，该计划将在大约二十五年之后催生其纪念碑性的四联剧《尼伯龙根的指环》[*The Ring of the Nibelung*]。早在 1848 年，还居住在德累斯顿时，瓦格纳就根据自己在《尼伯龙根之歌》[*Nibelungenlied*] 和《古冰岛诗集》[*Edda*][19] 中大量阅读到的日耳曼神话，草拟了一部戏剧。到 1848 年底，瓦格纳已经为取材于这套复杂传奇最后部分的一部歌剧写出了诗歌文本，取名为《齐格弗里德之死》[*Siegfried's Death*]。后来，在苏黎世逃亡期间，瓦格纳感到，要理解这部传奇需要对其中早先发生的事件有所了解，因此他又写了一部序言性的诗歌文本，《年轻的齐格弗里德》[*The Young Siegfried*]（1852），并经过类似的过程又写了两个脚本，《女武神》[*Die Walküre*]和《莱茵的黄金》[*Das Rheingold*]（都写于 1852 年）。后来他对《齐格弗里德之死》和《年轻的齐格弗里德》进行了修改，并分别重新命名为《诸神的黄昏》[*Götterdämmerung*]和《齐格弗里德》[*Siegfried*]。到 1853 年，瓦格纳完成了这项庞大的文本写作计划，并私下印刷了这四部脚本。瓦格纳随后立刻投入到为这些脚本谱写音乐的工作中，而在此之前他有超过五年没写过什么音乐。这回他笔耕不辍，到 1854 年 5 月完成了《莱茵的黄金》，同年年底基本完成了《女武神》。1855 年的演出季中，他在伦敦担任爱乐协会管弦乐队的指挥，但这几乎没有减慢他的创作速度[20]：至 1856 年 4 月，《女武神》的音乐全部完成，大约一年之后，《齐格弗里德》的音乐已经写到了第二幕（除了配器部分）。此时，瓦格纳感到自己这部宏大的四联剧上演或出版无望，心灰意冷，于是中止创作长达十二年。直到 1874 年他才完成了《诸神的黄昏》。

273

《尼伯龙根的指环》是一个错综复杂的故事，有关日耳曼诸神、半人半神、巨人、

---

19. 这两部文学著作分别代表了一个共同的北欧传奇的日耳曼版本和冰岛版本。据可靠见解，这个由诸多故事组成的网络有着最终的历史基础，围绕五世纪匈奴人推翻勃艮第王国的历史——这个结局或许无法吸引瓦格纳的德意志民族主义情感。

20. 这次访问伦敦，使得瓦格纳与柏辽兹有了频繁的接触，因为后者在同一演出季指挥了伦敦新爱乐协会乐团的演出，该乐团即瓦格纳乐团的竞争对手。

侏儒以及其他难以归类的生物的所作所为。几乎所有角色都觊觎着侏儒族群尼伯龙根族所控制的黄金，尤其是阿尔贝里希［Alberich］（标题中所指的尼伯龙根人）用黄金铸造的指环。神祇沃坦［Wotan］渴望指环，但又惧怕指环的诅咒，他生下了一对双胞胎，齐格蒙德［Siegmund］和齐格琳德［Sieglinde］。他们两人乱伦之爱所生之子齐格弗里德［Siegfried］注定要从巨人法弗纳［Fafner］（化身为一条巨龙）那里夺回指环。齐格弗里德取得了成功，并且赢得了女武神布伦希尔德［Brünnhilde］的爱，后者是沃坦最钟爱的女儿，也是这套四联剧中第二部标题所说的"女武神"。然而，事实证明，对指环的拥有是致命的：齐格弗里德最终被阿尔贝里希的儿子哈根［Hagen］所杀。布伦希尔德也在其葬礼的熊熊烈火中与他一同死去，他们两人、诸神以及他们的家园瓦尔哈拉宫［Valhalla］都在大火中毁灭，指环则被归还于它的正当拥有者，莱茵女神。

整部《指环》的音乐，与其戏剧动作一样，是作为一个统一的整体而构思的。从头至尾持续使用了音乐动机，而且——尤其考虑到这部作品的创作历时二十年之久——其风格有着惊人的统一性。《莱茵的黄金》中还会偶尔出现宣叙调和咏叙调的大致轮廓，但总体上，《指环》中主导声乐写作的是一种朗诵调风格，在两极之间游刃有余：一方面是节奏规则的旋律，另一方面是与乐队音乐形成对位的不连贯的人声声部。乐队部分自身充满力量、灵活可变，有着生动鲜活的表现力，并且具有内聚性。在此，瓦格纳的成熟风格，他著名的半音语汇运行于虽然错综复杂却有调性的和声框架中。

《女武神》第三幕最后一部分（ARM 18）——常被称为沃坦的告别，沃坦惩罚他的女儿，女武神布伦希尔德。他曾命令她代表洪丁［Hunding］介入齐格蒙德（英雄齐格弗里德的父亲）与洪丁（齐格琳德的丈夫，齐格琳德即齐格蒙德的爱人，也是他的妹妹）之间的斗争。相反，布伦希尔德保护了齐格蒙德，此时沃坦进而剥夺了布伦希尔德的神祇地位，让她沉沉睡去。沃坦在她周围燃起一圈神奇的烈火，唯有真正的英雄才能穿过火焰，拯救布伦希尔德（这个英雄当然就是齐格弗里德）。在开头的告别之后，沃坦唱出了以下诗句（从第536小节开始）：　274

Muss ich dich meiden
Und darf nicht minnig

Mein Gruss mehr dich grüssen;
sollst du nun nicht mehr
neben mir reiten,
noch Met beim Mahl mir reichen;
muss ich verlieren.
dich, die ich liebte,
du lachende Lust meines Auges:
ein bräutliches Feuer
soll dir nun brennen
wie nie einer Braut es gebrannt!
Flammende Gluth
umglühe den Fels;
mit zehrenden Schrecken
scheuch es den Zagen;
der Feige fliehe
Brünnhilde's Fels!
Denn einer nur freie die Braut,
der freier als ich, der Gott!

如果我非得把你丢弃，
不能再向你亲切地致意；
如果你再也不能与我并肩驱驰，
不能伺候我的饮食；
如果我必须失去我疼爱的你，
见到你时我的眼眶也曾欢乐洋溢；
那么，我会将一堆招亲的篝火为你点起，
虽然这样的火堆我还从未为任何新娘安置。
熊熊的火焰将在你的岩石周围燃起。
狼吞虎咽的火舌将吓退那些胆小的凡夫俗子，



拜罗伊特制作的《女武神》中“沃坦的告别”

让懦夫们远远逃离布伦希尔德的岩石！

只有一个人能赢得新娘，

那个人比我这个众神之主还要自由大胆！*

这种将极短的诗句与稍长的诗句相混合的做法是瓦格纳韵文的典型特征。这里的诗歌文本有意写得具有古风意蕴，常常每句有两个或三个强重音，并通过“头韵法”较为松散地组织起来（如“dich meiden–darf minnig”“Met beim Mahl”“lachende Lust”等等）。瓦格纳为这一文本谱写的音乐几乎完全是音节式的，并且持续将文本中的重音置于强拍上（前几句中，这些重音出现在“Mass”“mei［den］”“darf”“min［nig］”“Gruss”和“grüs［sen］”上）。



短诗句恰恰符合瓦格纳的目的。它们的长度直接与声乐部分的乐句相协调，由此，单句既可以构成非常简短的感叹（例如“Flammende Gluth”［熊熊的火焰］和“umglühe den Fels”［将在你的岩石周围燃起］），也可以结合起来（通常是成对组合）构成更长的句子。有时乐句恰好呈现为对称的模式。从“Muss ich dich meiden”［如果我非得把你丢弃］开始，一条非常规则常见的旋律模进由两组乐句组成，每组两句，包含2+4个小节。这一乐句组织符合“Muss ich...”和“sollst du”这两个三句组合在句法和意义上的平行关系。从“muss ich verlieren”［如果

* 译者注：唱词译文引自高中甫、张黎主编《瓦格纳戏剧全集》，中国文联出版公司，1997年，第213–214页。

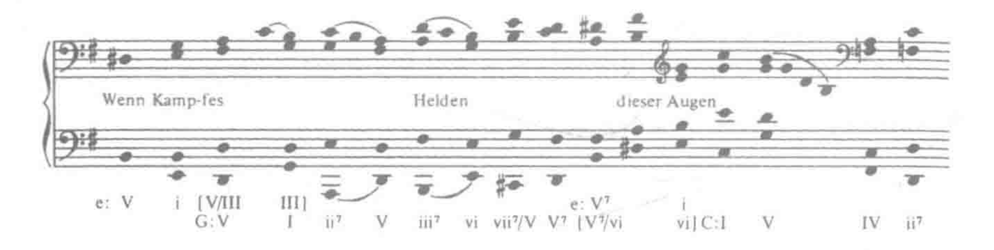
我必须失去］开始，再次出现一个对称旋律模进，每部分包括 2+2+4 小节。甚至是从“熊熊的火焰”开始的片段性旋律也具有鲜明的模进特征，因为开头的几个一小节乐句成对组合，随后的三小节乐句也都以同样的形态出现。瓦格纳的声乐旋律常常被认为极其灵活，几近无形。正如这里所展现的，其中许多旋律实际上对于朗诵调而言非常严谨，而且充满基础性的对称结构，与诗歌文本的形式和意义相符相应。

这一段落的和声虽然经常经历曲折的转调，但在确立其对称性方面发挥了至关重要的作用。例如，“如果我非得把你丢弃”始于 $F^{\sharp}$ 小调，立刻转向 $C^{\sharp}$ 小调，并且在第一个两乐句组合（2+4）中通过 E 大调，在“grüssen”［致意］处转向 G 大调的属。与之相应的第二个乐句组合始于“sollst du nun nicht mehr”［如果你再也不能］，起初在 G 小调，经过了与之前相平行的和声进程，在第一对乐句上方升高半音，通过 F 大调，在“reichen”处转向 $A^{\flat}$ 大调的属。随后是另一个三诗句组合，谱写为三个乐句（2+2+4）。然而，这里有了更为明确的目标：上行的低音线条导向 E 大调的属（有所强调），为“招亲的篝火”及其在这一调性中有特点的音乐做准备。

瓦格纳成熟时期的和声风格常被有些模糊地描述为半音化的。然而，他的音乐极少表现出大量对传统自然音结构的半音曲折和半音装饰，如 1830 年代和 1840 年代钢琴音乐中常见的做法（并且经常出现在肖邦的音乐中）。瓦格纳的音乐也并不回避自然音和声的惯常句法结构。反而，无论是在局部还是较长时段内，音乐都是在调性和声的常见关系基础上进行扩展。以下例子可以说明问题，即“沃坦的告别”中从“Wenn Kampfeslust”到“Letztem Kuss”之间这个十六小节的段落（ARM, pp. 359–360）。这段音乐的始末都在 E 大调，彻底探索了这个调性所可能拥有的各种关系，如谱例 IX—4 所示。

276

谱例 IX—4：瓦格纳《女武神》，第三幕，沃坦的告别，简化后的和声





这个段落始于 E 小调，而后直接转入 G 大调（即 E 小调的关系大调），经过对 E 小调的短暂回顾后，又转向 C 大调，即 G 大调的下属调。一个围绕 A 小调（C 大调的关系小调）的调性不稳定的段落结束了以 E 小调为中心的“自然”调性的探索。随后，在“webendem Bangen”[疑虑之网]处，音乐进入一系列升号方向的导向 B 小调的和声，而 B 小调转为 B 大调时便成为回到 E 大调的属。但在最后的终止式到来之前，另一段音乐运动带来了以 C 大调和 F 大调为基础的音响，而这段音响我们之前在 C 大调段落中已经听到过，具有与此相似的构造。此时，这段音乐具有 B 小调和 E 大调中那不勒斯音响的效果，而且似乎是以概括的方式回顾了先前更长大的与 E 大调相关的诸种“自然”调性的探索历程。这种在终止式之前使用一段插入性音响的做法只是瓦格纳避免或延迟主调到来的手段之一。另一种手段就是决意避免出现听者所期待的属到主的运动。在 C 大调段落中，两次复杂的音乐进行到达属后就没了下文，而 B 大调和 E 大调中的最后段落则呈现出一系列的没有解决的属和声，直到最后才最终得到解决。

E 大调是上述段落的主导调性，也是第三幕后半部分的主要调性，整部作品最终也结束在这一调性上。通过下图所示的整段“沃坦的告别”，可以看到音乐不断地回到这个调性的大本营： 277

小节数：	518	536	555
文本：	“Leb’ wohl”	“Muss ich dich meiden”	“Ein bräutliches Feuer”
调性：	D 大调	F♯ 小调	E 大调
动机：	布伦希尔德沉睡		烈火，齐格弗里德

小节数：	573	577	602
文本：	“Denn Einer nur”	（乐队）	“Der Augen”
调性：	E 小调，E 大调	E 大调	C 小调，E 小调—E 大调
动机：	齐格弗里德	布伦希尔德的理由	布伦希尔德沉睡

小节数：	691	638	672
文本：	“Denn so Kehrt”	（乐队）	“Loge hör”
调性：	E 小调，C 小调	（$A^{\flat}$ 大调）—E 大调—E 大调	—G 小调—
动机：		施有魔法的沉睡，布伦希尔德沉睡	契约，烈火

小节数：	691	714	721
文本：	（乐队）	“Wer meines”	（乐队）
调性：	E 大调—E 大调	—E 大调	E 大调—E 大调
动机：	烈火	布伦希尔德沉睡，齐格弗里德	布伦希尔德沉睡

当歌剧接近尾声时，E 大调的向心力越来越强。从前一段的 D 大调向 E 大调的运动过程是整部作品从 D 大调到 E 大调的调性运动的缩影。

上图中所提到的音乐动机就是《指环》中著名的主导动机，冠以人们惯常使用的名称。有时，这些动机以最显而易见的方式来表示戏剧事件（德彪西曾轻蔑地称之为“名片”）：当沃坦说到“招亲的篝火”时，乐队奏出了与烈火和罗格[Loge]（《莱茵的黄金》中的火神）相联系的音乐（谱例 IX—5a）。在有些情况下，这种指涉则更为微妙。伴随“只有一人能赢得新娘”的是一个表示齐格弗里德的动机，而齐格弗里德此时尚未出生（谱例 IX—5b）。沃坦说出“那个人比我这个众神之主还要自由大胆！”之后跟随的是称作“布伦希尔德的理由”的欢欣鼓舞的音乐（谱例 IX—5c）。这一动机之前已经出现过，当时布伦希尔德说出了沃坦对齐格蒙德与洪丁决斗结果的真实愿望（他是在妻子弗利卡[Fricka]的逼迫下要求洪丁获胜的）。此时，这段音乐再次出现，伴随着沃坦的思考，他要通过齐格蒙德的儿子齐格弗里德来最终实现他的意愿。

谱例 IX—5：《女武神》中的动机

a. 烈火



b. 齐格弗里德



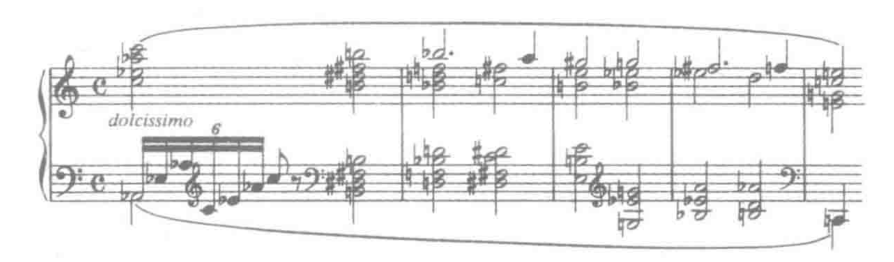
c. 布伦希尔德的理由



d. 布伦希尔德沉睡



e. 魔法沉睡



f. 契约[21]



279 但这些动机的指涉功能常常被过分强调，仿佛找出这些动机并加以命名就足以有效地描述瓦格纳的乐剧。这些动机是瓦格纳音乐的实质，并且要经历发展、变形和组合，这些都是我们在大型器乐作品中所期待的。沃坦说出台词“谁要是害怕我的矛尖，谁就不能穿过火圈！”[Wer meines Speeres Spitze fürchtet durchschreite das Feuer nie!]时的音乐便是一例。沃坦用“齐格弗里德”动机的一次增值陈述唱出了这些台词，而烈火音乐的音符以时值相同的快速运动在上方奏出。与此同时，“布伦希尔德沉睡”加以重复，并在“齐格弗里德”主题的和声要求下经历了曲折的转调过程。这种对音乐材料的精雕细琢完全处在瓦格纳所继承的巴赫和贝多芬所代表的德奥传统中。

瓦格纳这部作品所要求的乐队编制极其庞大。除了常规的弦乐组外还包括六架竖琴，常规的木管组（三管制）则加入了英国管和低音单簧管（瓦格纳非常偏爱这种乐器）。庞大的铜管组要求有八支圆号、根据瓦格纳的特殊要求而改制的四支大号（包括次中音大号和低音大号）、四支小号、一支低音小号、三支长号、一支倍低音长号以及一支倍低音大号。打击乐器则包括高音鼓、锣、钹、三角铁和钟琴。瓦格纳对这支编制庞大的乐队进行了极具创造力和灵活性的运用，营造出丰富多样的效果，既有气势磅礴的辉煌音响，也有极端纤弱、精细着色的乐队评注，这些手法尽管在某些方面受到柏辽兹和迈耶贝尔的影响，但在当时堪称独一无二的成就。

谱例 IX—6 展示了上文所述的“沃坦的告别”结尾部分的总谱。四支圆

---

21. 这里的契约指的是《莱茵的黄金》中的一份协定，即沃坦要将青春女神弗莱娅[Freia]送给巨人，作为后者为诸神建造瓦尔哈拉宫的交换，这一协定镌刻在沃坦的矛上。在“沃坦的告别”中，当他将矛指向巨石以燃起烈火时，出现了这一动机。

号和低音小号[22]的紧密叠加大大强化了声乐线条。然而，在某种意义上，发挥叠加作用的反而是声乐部分。圆号和低音小号（以增值形式）完全呈现出“齐格弗里德”动机，而沃坦唱出的不过是与该动机近似的旋律：弱起被拉长，以适应瓦格纳的文本，休止则取代了某些音符，让演唱者得以换气——在某一处（“Speeres Spitze fürchet”）显然不利于旋律的连续性。同时，长笛、双簧管和单簧管不断变化的组合（时而被英国管所强化）以音色上持续的微弱转换重复着“布伦希尔德的安眠”。“烈火”音乐则由两种运动构成：竖琴演奏的均匀的十六分音符和分组小提琴演奏的三十二分音符的细密装饰。嵌入第一小提琴声部的是“沉睡”动机的轮廓，与上方的木管旋律相契合。对这条旋律的更为明显的叠加轮流出现在两架竖琴中，竖琴用锐利的金属般的音点勾勒出该旋律的轮廓。 280

瓦格纳在将一个有指示的动机分配给声乐部分时认为有必要做出的那些调整，表明了乐队在其作品中极端重要。音乐的连续性和他著名的“无终旋律”，与音乐动机的陈述和发展一样，往往是由乐队来承担，演唱者不过是创造其音乐复杂的多声构造中一个与乐队地位平等的参与者。瓦格纳运用了大量比喻，将自己理想的音乐织体比作一位孤独的人在夏夜的森林里所听到的声响：

> 因此他愈加清晰地感知到森林中被唤醒的各种无限多样的声音，新的、不同的声音，他坚信自己此前从未听到过的声音，不断增多。随着数量的增加，这些声音特殊的力量也得到强化，声响越来越大。而无论他听到了多少种声音，每个声音都有各自的旋律，这些乐音，尽管越发光辉灿烂，对于他而言不过是一条伟大的森林的旋律……这条旋律将永远在他心中鸣响。但他无法哼唱出来，要想再次完整听到这个旋律，他必须返回林中，而且是在某个夏夜。[23]

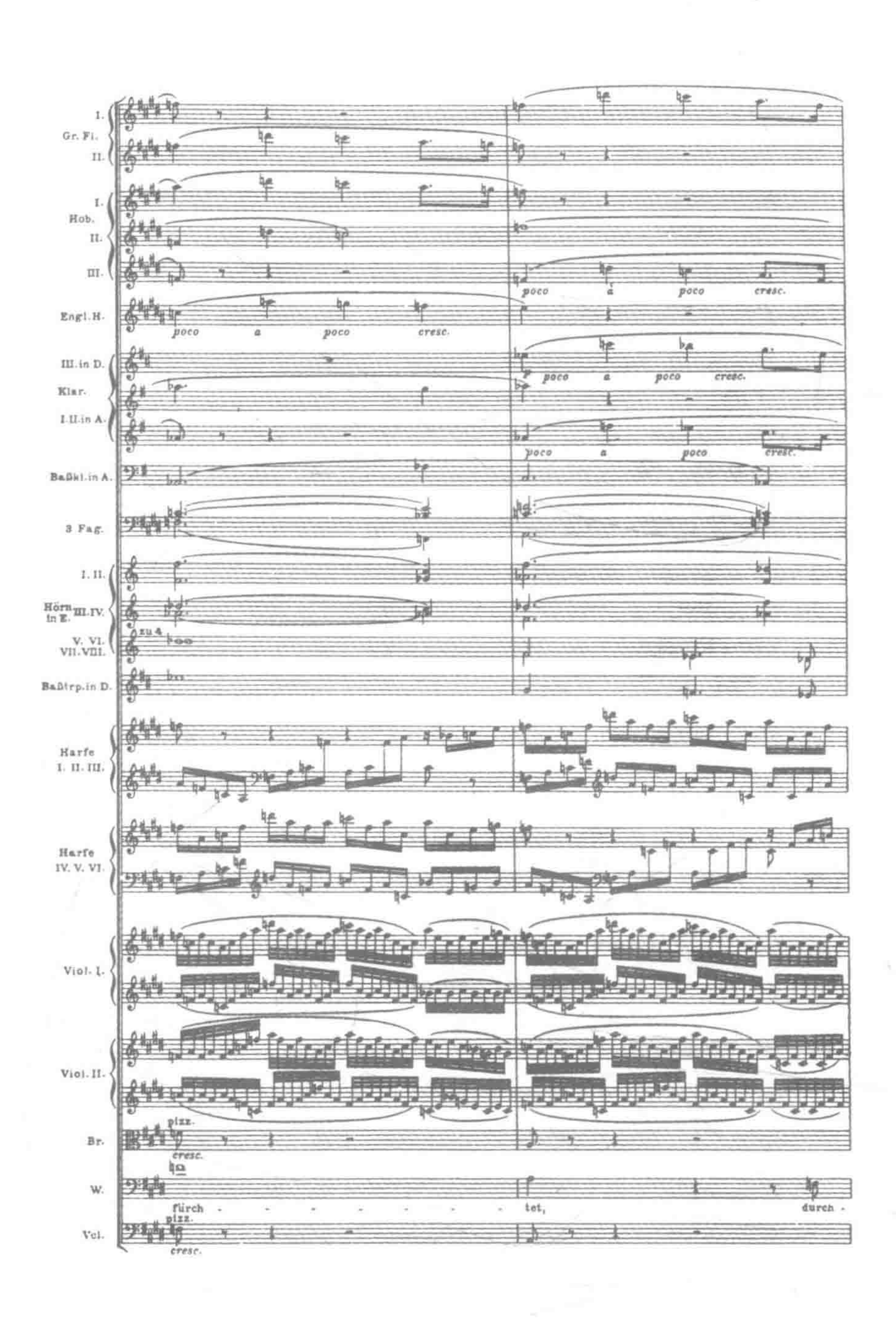
---

22. 低音小号这种乐器如今在很大程度上已经过时，在现代的演出中常常被类似的带阀键的长号所取代。将这种乐器与圆号混合使用，可以产生出一种圆号自身所缺乏的尖锐音响。
23. *Zukunftsmusik*, 出自 *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 7, p. 131.

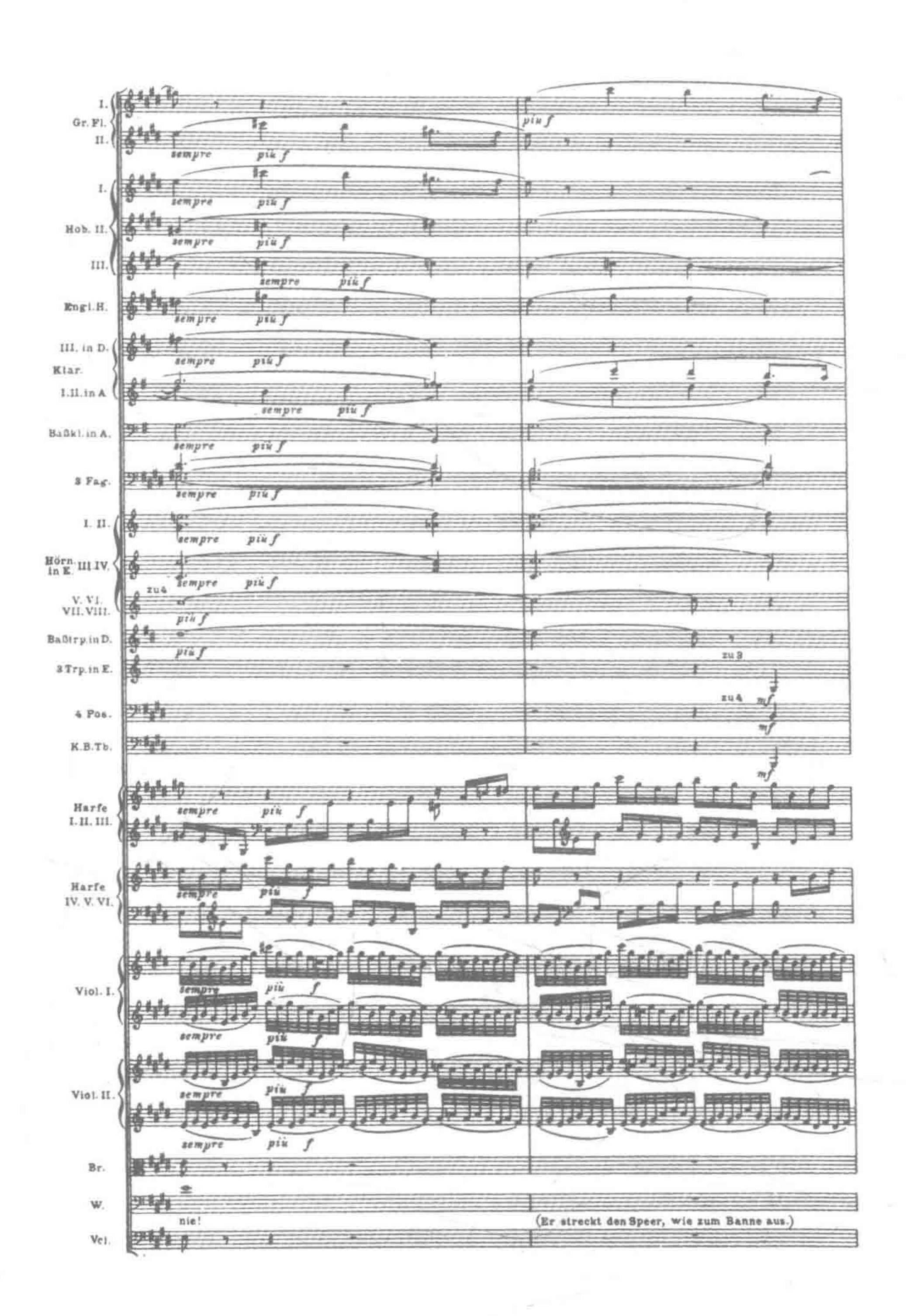
谱例 IX—6：瓦格纳《女武神》，第三幕，来自“沃坦的告别”，第 1032—1041 小节




zu 2
Gr. Fl. I. II.
poco a poco cresc.
I.
Hob.
II.
III.
Engl. H.
I.
Klar. in A.
II.
Baßkl. in A.
3 Fag.
I. II.
Hörn. in E. III. IV.
zu 4
V. VI. VII. VIII.
cresc.
B Die 18tel Noten des Temas sehr deutlich
Baßtrp. in D.
Harfe I. II. III.
Harfe IV. V. VI.
Viol. I.
Viol. II.
ohne Dämpfer
Br.
p pizz.
W.
Spee - - - - - - - res Spit - - - - - - - ze
ohne Dämpfer
Vcl.
p pizz.


I.
Gr. Fl.
II.
I.
Hob.
II.
III.
Engl. H.
III. in D.
Klar.
I. II. in A.
Baßkl. in A.
3 Fag.
I. II.
Hörn in E. III. IV.
V. VI. VII. VIII.
zu 4
Baßtrp. in D.
Harfe I. II. III.
Harfe IV. V. VI.
Viol. I.
Viol. II.
Br.
W.
Vcl.
poco a poco cresc.
pizz.
cresc.
fürch - - - - - - - - tet, durch -


I.
Gr. Fl.
II.
I.
Hob. II.
III.
Engl. H.
III. in D.
Klar.
I. II. in A
II.
I.
Baßkl. in A.
3 Fag.
I. II.
Hörn in E. III. IV.
zu 4
V. VI. VII. VIII.
Baßtrp. in D.
Harfe I. II. III.
Harfe IV. V. VI.
Viol. I.
Viol. II.
Br.
(immer pizz.)
W.
schrei - - - - te das Feu - - - - - - - - - er
pizz.
Vcl.


I.
Gr. Fl.
II.
I.
Hob. II.
III.
Engl. H.
III. in D.
Klar.
I. II. in A
Baßkl. in A.
3 Fag.
I. II.
Hörn. in E. III IV.
V. VI. VII. VIII.
Baßtrp. in D.
3 Trp. in E.
4 Pos.
K.B.Tb.
Harfe I. II. III.
Harfe IV. V. VI.
Viol. I.
Viol. II.
Br.
W.
Vcl.
sempre
più f
zu 4
zu 3
mf
nie!
(Er streckt den Speer, wie zum Banne aus.)

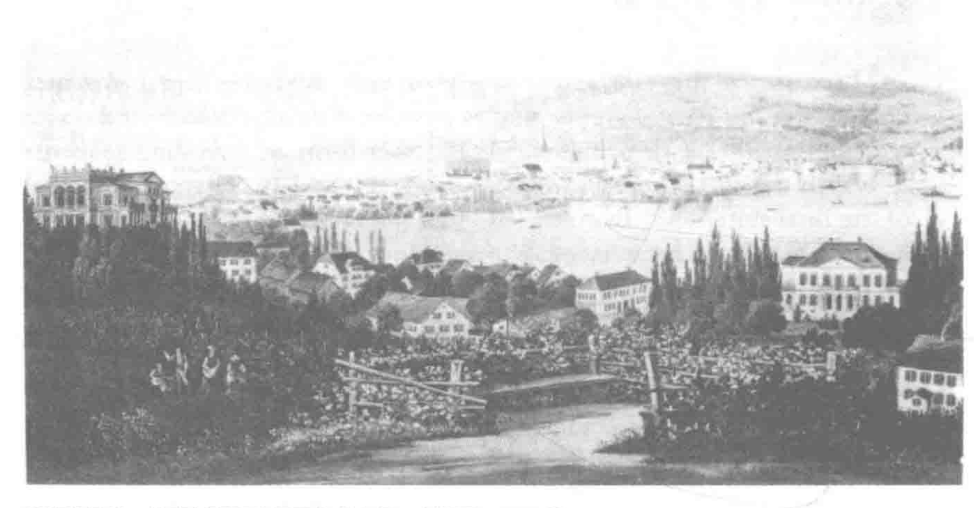
《特里斯坦与伊索尔德》

1857年，这一年瓦格纳中断了《指环》的创作，他开始了一项新的歌剧计划。关于这部歌剧的题材，他再次深入钻研中世纪神话，研究亚瑟王传奇体系，实际上这套传奇已经为《罗恩格林》提供了素材，并且将在《帕西法尔》中再次出现。而此剧的题材即特里斯坦与伊索尔德的故事，他们是境遇和命运的牺牲品，他们的爱情既完美又无望。瓦格纳主要取材于十三世纪早期的史诗，即戈特弗里德·冯·斯特拉斯堡[Gottfried von Strassburg]的《特里斯坦》，但他仅从这个故事的诸多部分中选取了三个因素，构成其作品的三幕。首先，特里斯坦，康沃尔国王马克的侄子，带着爱尔兰公主伊索尔德从爱尔兰回国，后者是他为自己的叔叔赢取的妻子。在船上，他们误饮迷药，这药剂证实并强化了他们之间愈加浓厚的情感。其次，作为康沃尔皇后的伊索尔德在一天夜里与特里斯坦幽会时被马克王撞见，特里斯坦被马克王的侍从严重刺伤。最后，特里斯坦回到自己的故乡布列塔尼，在伊索尔德赶来照料他之前死去。马克王宣布他宽恕了特里斯坦和伊索尔德，并意欲成全两人，但是已经太迟了，伊索尔德在狂喜和错乱的精神状态下，伏在特里斯坦的身体上与后者一道离世。 286

在瓦格纳笔下，这个事件高度集中的故事变成一出强烈深刻的心理剧。在任何传统意义上，这部戏剧的动作都极其有限，但是当动作确实发生时（例如第二幕中马克王及其随从发现两位情人时），其戏剧力量似乎更显强大。这个故事的大部分内容都是两位主要角色的心理状态，他们似乎生活在一个独属于自己的世界。瓦格纳起初想将这部作品创作为一部中等篇幅的戏剧，比庞大的《指环》更容易为当时的欧洲舞台所驾驭。[24] 但随着1857年和1858年的创作进展，这部作品的体量大为增长，最终产生的作品或许是所有乐剧中最困难、最繁重的一部，对于有些人而言，也是最深刻的一部。人们常说，外在境遇的强化深深吸引瓦格纳的“诗意的狂怒”[*furor poeticus*]:《特里斯坦》的创作早期恰逢瓦格纳与马蒂

---

24. 瓦格纳甚至一度想过将《特里斯坦》用意大利语在里约热内卢上演，因为他被告知巴西皇帝非常仰慕他的作品。



苏黎世风光，维森东克家的别墅位于左侧。水彩画，1857 年。

尔德 · 维森东克［Mathilde Wesendonck］的著名恋情（维森东克是瓦格纳在苏黎世的赞助人奥托 · 维森东克的妻子，他在这一时期提供了瓦格纳的大部分物质支持）。但无论艺术与生活之间的这种联系在《特里斯坦》的创作中有多少重要性，其影响力都没有持续下来。这部作品的大部分创作于 1858–1859 年，即在瓦格纳与马蒂尔德的恋情灾难性地终结之后，而且此时的瓦格纳在威尼斯，远离这桩丑闻的发生地。

287

《特里斯坦》的音乐对《指环》前面部分的风格创新进行了决定性的拓展。音乐动机的发展和变形上升到了新的高度。作曲家用管弦乐写作对音乐素材进行了彻底全面的呈现和评注，单个的旋律乐思也成为大篇幅总谱的基础。正如在《指环》中，这里的音乐动机也具有戏剧上的意义联系。但这些动机的身份比以往更不确定、更有风险：这部作品在很大程度上是一部内心戏剧，其中的事件很难被冠以明确具体的名称或标签。《特里斯坦》中为人所熟知的前奏曲开头（谱例 IX—7）揭示出了这部作品音乐风格的某些方面：

谱例 IX—7：瓦格纳《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲，第 1—18 小节



大提琴在相当高的音区三次呈现了一个下行半音音型，木管奏出的上行音型与之相呼应。这三次陈述共同构成了一个上行模进，其中低音部的最后一个音分别是 E、G 和 B。随后升高八度重复了第三次陈述的最后部分（从木管的进入开始），然后又将其最后两个音重复两次。这种连续性的片段化处理最终被阻止，小提琴声部第一次进入，强有力地将上行半音音型导向一次清晰可辨的终止式（然而，一个新的旋律音型在大提琴声部已然开始，消除了强烈的到达感）。这一上行模进中的每一部分（加上第 12—13 小节中的重复）在音响上都是悬而未决的，因为每一次都结束在未解决的属七和弦上。由此，加上第 16 小节中强有力的属七（以及属九）和弦，我们接连听到了 E、G、B 和 E 音上的属和声音响。只有其中最后一次陈述得到解决，因其在阻碍终止中上升半音，从 E 音运动至 F 音。这段音乐虽然在和声上不易捉摸，但以 E 音为属音，B 音为重属音，最初的 A 音为主音——瓦格纳所写的这首前奏曲的音乐会版最终结束于 A 音，据此可以明确作曲家是以该调为主调而构思的。 288

在第 2 小节和第 6 小节，木管的进入伴随着受到广泛探讨的“特里斯坦和弦”，

该和弦每次几乎完全是通过半音进行[25]而解决到一个属七和弦的。在对这一音响的各种解释中，或许最常见的是将之描述为一个变化的 II^4_3 和弦（请见谱例 IX—8a），其中 G♯音和 D♯音是 A 音和 D 音的倚音。另一种分析则认为 G♯是主干音，只有 D♯是倚音，[26] 因而整个和弦是一个变化的减七和弦（请见谱例 IX—8b）。

289 **谱例 IX—8：瓦格纳，特里斯坦和弦**

a. 作为一个变化的 II^4_3 和弦



b. 作为一个变化的减七和弦



---

25. 只有一个例外，即第一大管（在次中音区）从 B 音运动至 G♯音。然而，这一运动可以解释为属于与双簧管的一次声部交换：



这一解读由威廉 · 米歇尔［William Mitchell］提出，来自他的一篇详尽的分析文章“The *Tristan* Prelude: Techniques and Structure”，*The Music Forum*, 1（1976）: 162—203. 瓦格纳这段音乐中的三个组成部分（第 1—3 小节、第 5—7 小节以及第 8—11 小节）并非对称，第 4 小节中的 B 音若经过精确移位应当是小字一组的 C 音（或是小字组的 B♯音），而第 8—11 小节中的第三次陈述则有了很大的改变。这些变化的出现，就像赋格中的调性答题，似乎是由于线性进行与调性功能发生了冲突。瓦格纳如此安排这段音乐，使得和声的每次解决接连出现在属和弦上，分别属于调中心 A 小调、C 大调（A 小调的关系大调）、E 大调（A 小调的属调）以及最终的 A 大调。他在这段音乐中做出的调整也使得上方声部出现了一个的连贯的半音线条，从第 2 小节小字一组的 G♯音到第 17 小节小字二组的 A 音（第 4 小节和第 8 小节中大提琴声部的弱起也参与其中）。
26. Mitchell, p. 176.

c. 戈特沙尔克《最后的希望》



d. 比较瓦格纳与戈特沙尔克（经过移位）



然而，不像大多数为此段音乐而感到困惑的人所假设的，瓦格纳音乐的和声进行在他的时代绝非独此一例，其他作品中类似的和声建构或许可以阐明这一问题。谱例 IX—8c 所展示的音乐进行出自路易斯 · 莫劳 · 戈特沙尔克的一首非常流行的钢琴作品《最后的希望》[*The Last Hope*]，1854 年出版于巴黎，即瓦格纳开始创作《特里斯坦》前三年。[27] 这段音乐的前两次模进陈述（与瓦格纳的例子惊人地相似）中，一个“法兰西增六和弦”出现在特里斯坦和弦的位置——当特里斯坦和弦的最上方声部运动至小字一组的 A 音时也出现了“法兰西六和弦”——并且与《特里斯坦》中的例子一样，也解决到属。（谱例 IX—8d 比较了瓦格纳与戈特沙尔克的和声进行，为便于比较，将音乐进行了移位。）这说明戈特沙尔克也很愿意以非常规的方式解决增六和弦：这个增六和弦的核心音程通过类似的下行运动解决到七和弦，而不是以相反的运动解决到八度。[28] 这恰恰是特里斯坦和弦

290

27. 请见 Robert Offergeld, *The Centennial Catalogue of the Published and Unpublished Compositions of Louis Moreau Gottschalk*（New York, 1970）, p. 22.

28. 这一运动可被听作是有七和弦经过的常规进行的一种省略：



在这段模进的第三部分，戈特沙尔克为增六和弦（这次是“德意志”增六和弦）写下了惯常的解决方式，其中这个音程通过半音运动向外扩展为八度。



1886 年版《特里斯坦与伊索尔德》由马克斯 · 布鲁克纳［Max Bruckner］所做的第三幕的舞台设计。

的增六度的运动方式，而且在瓦格纳和戈特沙尔克的这两个和声进行中，这样一种非常规的和弦解决都没有影响到该和弦作为属和声之前音响的本质功能。当然，戈特沙尔克的例子是从增六和弦到属到主的进行，而瓦格纳（根据其典型手法）则让其和声进行停留在属和弦上。

瓦格纳在前奏曲开头所做的标记为 *Langsam und schmachtend*（“缓慢且渴望地”）。节奏上一定程度的不固定性增强了这种因渴望而苦恼的效果：和声的解决持续出现在非常弱的第 2 拍上（第 3、7、11 小节等等），对小节内部的重音强调予以压制（第 9 小节），这些手段都营造出一种不确定、未解决的印象。在另一些情况下，瓦格纳运用节奏手段来实现全然不同的表现目的。第二幕中，当伊索尔德等待特里斯坦的到来时，乐队部分反映了她愈发强烈的激动心情，其手段是通过逐步的渐强和上行的模进音型，该音型的节奏鲜明、坚决且非常规则。伊索尔德最后的“爱之死”（这部作品中最接近咏叹调的唱段）则体现出明确的对称、周期性的乐句划分（尤其是在乐队部分）。

291

1859 年夏天瓦格纳完成《特里斯坦与伊索尔德》时，他已经写了三部半演出前景非常不乐观的歌剧。在《汤豪瑟》和《罗恩格林》之后公众就没有听到过他的任何作品——作曲家从未亲眼见到《罗恩格林》的上演，因为这部作品仅在德国演出过，而瓦格纳被禁止进入德国。随后的五年对于瓦格纳而言是异乎寻常的艰难，他不停地辗转于欧洲各个城市之间，试图安排自己作品的演出和出版，并且设法从熟人那里大举借债。这些努力却没有取得多少成功。1861 年巴黎歌剧院上演的《汤豪瑟》被观众轰下台，而起哄的这部分观众是由于来得太迟，错过了芭蕾部分而感到不满。《特里斯坦》直到 1865 年才得以上演。

《名歌手》

在身陷重重困境的情况下，瓦格纳开始了另一部重要戏剧作品的创作，此即《纽伦堡的名歌手》[*Die Meistersinger von Nürnberg*]。这部作品的诗歌文本——瓦格纳早在 1845 年就写出了一份散文草稿——是作曲家于 1861 年 12 月至 1862 年 1 月在巴黎以最快的速度写下的；音乐部分最终完成于 1867 年。与《特里斯坦》一样，《名歌手》起初被构想为一部规模中等、切实可行的作品，实际上作曲家将之构思为《汤豪瑟》的姊妹篇。但随着创作的进展，这部作品越来越庞大，最终需要六位主要的独唱演员以及大型乐队和合唱队，演出长约五个小时。但除了规模体量外，《名歌手》与瓦格纳其他成熟的作品之间几乎没有多少相似之处：脚本是历史题材的喜剧，有着咏叹调般的演唱和宏大的合唱场景（有悖于瓦格纳的理论宗旨），还有大量极具自然音性质的和声。

以十六世纪纽伦堡的蜿蜒窄巷和有着高大三角墙的建筑为背景，这部歌剧对名歌手的高度规范化的艺术表达了一种感到好笑但富于同情的态度。作品嘲弄了名歌手行会对诗作和歌曲的大量规则约束——以迂腐的贝克麦萨 [Beckmesser] 为代表，而真正的诗性冲动则体现在年轻的主人公瓦尔特·冯·斯托尔津 [Walther von Stolzing] 的获奖之歌。两者之间的对立由汉斯·萨克斯 [Hans Sachs] 予以调解，这位名歌手同时代表了传统和灵感——而且也代表了开明民众最终可靠的判断。瓦格纳的音乐以错综复杂的方式参与到这则关于艺术创造的寓

言中。贝克麦萨用以点缀其歌曲的快速即兴装饰听来相当荒诞，而与之相比较，瓦尔特的竞赛歌曲则显得优秀很多（作曲家还赋予他大有增色的乐队伴奏，这是贝克麦萨始终无福享受的）。但瓦格纳通过音乐手段表明这绝非新事物打败旧事物的简单胜利。剧中有一首历史上真实存在的名歌手汉斯·萨克斯的诗歌《醒来吧，黎明快到了》[*Wach auf, es nahet gen den Tag*]（第三幕），作曲家有意为之谱写了具有古代风格的音乐；一条真实存在的名歌手旋律则被用于“行会竞赛”（也被用作序曲的第二主要主题）；歌剧以一首众赞歌开场，令人想起德意志宗教改革中的教堂音乐。这些特征以及序曲中各个主题的多声结合真诚致敬了真正的艺术传统，这传统是创新得以产生的真正基础。

292

晚年的成就

1863 年，瓦格纳出版了《指环》的文本，他在其序言里，关于如何组织和扶持这部作品的上演，提出了大胆的建议：

> 我想到了两种方法。
>
> 与富有的男性和女性爱乐人士建立联系，目的是为作品的首演筹集必要的资金——当我想到德国人在这一问题上通常表现出的小气，我不敢奢望这一请求能够奏效。
>
> 另一方面，对于一位德意志亲王来说，这不过是区区小事，他无需在自己的预算上添加任何额外支出，而只需动用自己先前用于维持那最糟糕的公众艺术机构的资金，这机构全然迎合并损害了德意志的音乐趣味，这就是他的歌剧院……由此他将建立一座新的艺术机构，持久地影响着德意志的艺术趣味，影响着德意志艺术天才的发展，影响着真实纯正（而非妄自尊大）的民族精神的培养，并且会为他自己带来不可磨灭的显赫声望。
>
> 是否能够找到这样一位亲王呢？[29]

29. *Gesammelte Schirften und Dichtungen*, 6, pp. 280–281.

令人吃惊的是，这则广告竟然奏效了：1864 年 3 月，瓦格纳崇拜者、十八岁的路德维希二世登基成为巴伐利亚国王；5 月他差人请来瓦格纳，偿还了他的巨额债务，并且以一份数目可观的年金将他安顿在施坦贝尔格［Starnberg］湖畔的一座别墅里，随后又让他入住于慕尼黑的一幢豪宅。瓦格纳很快成了这位少不更事、易受影响的君主的长期伙伴，也几乎是后者唯一的顾问。他感到自己拥有无限力量，于是开始着手于多项野心勃勃的计划，包括继续创作《指环》、为这部作品的演出建造一座剧院、成立一所德意志音乐学校以训练瓦格纳所要求的音乐家，以及将他的某些朋友带到慕尼黑，使之也得到皇室的资助。这些朋友中包括钢琴家兼指挥家汉斯·冯·彪罗，他的妻子科西玛（弗朗茨·李斯特的女儿）后来为了瓦格纳而离开了自己的丈夫，于 1870 年成为瓦格纳的第二任妻子。

293

一幅表现瓦格纳在皇家财政部门前的漫画，标题为“只是顺道拜访”。（蓬什［Punsch］，慕尼黑，1867 年 3 月）

然而，作曲家骄奢无度、没有规律的生活，以及（尤其是）他总是为了自己的利益而干涉政治事务，很快在慕尼黑的权势阶层中引发了强烈的抗议。路德维希被迫将他送走——但并未中断他的薪俸。1866 年，他定居特里布申 [Triebschen]，一座位于瑞士琉森湖畔的别墅，他在那里度过了相对无忧无虑、创作力旺盛的七年。1867 年他在此完成了《名歌手》，1871 年完成了《齐格弗里德》，1872 年完成了《诸神的黄昏》的主要部分。瓦格纳同时开始着手实现自己多年的夙愿：根据自己作品演出的具体要求建造一座剧院。凭借从几位赞助人那里获得的少量资金支持，剧院于 1872 年在巴伐利亚小镇拜罗伊特奠基。当这一计划受挫时，路德维希国王再次出手相助，剧院于 1873 年落成——与之同时建成的还有瓦格纳家的一幢豪华的新宅——1876 年 8 月举办了第一届拜罗伊特艺术节，完整上演了《指环》。

294

瓦格纳后来仅仅又写了一部歌剧：《帕西法尔》[*Parsifal*]，完成于 1882 年，即他去世前一年。此番再次取材于圣杯传奇，变得极具宗教意味：这部作品被称为“献祭的节日戏剧”，讲述了一个关于弃绝与救赎的故事，其中作曲家融合了基督教神秘主义和对叔本华悲观哲学的反映。天真纯洁的主人公帕西法尔通过放弃这个世界的诸多诱惑，得以奇迹般地治愈了安福塔斯 [Amfortas]（圣殿骑士之王）像基督一样的创伤，他本人也由此成为圣杯的僧侣守护者。救赎，这个诸多歌剧中无处不在的主导动机，在这部作品中的实现不是通过齐格弗里德那样的“健康的肉欲”（路德维希 · 费尔巴哈语），也不是通过瓦格纳的女主角们（从森塔到伊索尔德）所奉献的纯爱，而是通过牺牲和自我克制。

在《帕西法尔》的音乐创作中，瓦格纳运用了自己过去的各种技法。他不再痴迷于那些影响了《指环》和《特里斯坦》的理论，而是写了一部主要依照尾韵来组织的诗歌文本。这部戏剧的很多部分被组织为静态的舞台造型，在某种程度上有大歌剧的特征。但运用这种手法的意图和效果却全然不同：设计这些舞台造型绝不是为了以恢宏壮观的场面和音响折服观众，而是为了呈现出仪式性和史诗性的叙事，并清晰地展现出多重复杂的象征性内涵。对音乐动机的指涉性运用再次发挥了阐明人物动作和思想的作用。而这些动机本身的性质似乎比以往更为契合其戏剧内涵：与西方音乐的悠久传统相一致，苦难和逆境通过半音化音响来表现，而纯粹的自然音建构则传达了帕西法尔这个人物的简单纯朴或圣杯的崇高庄严。

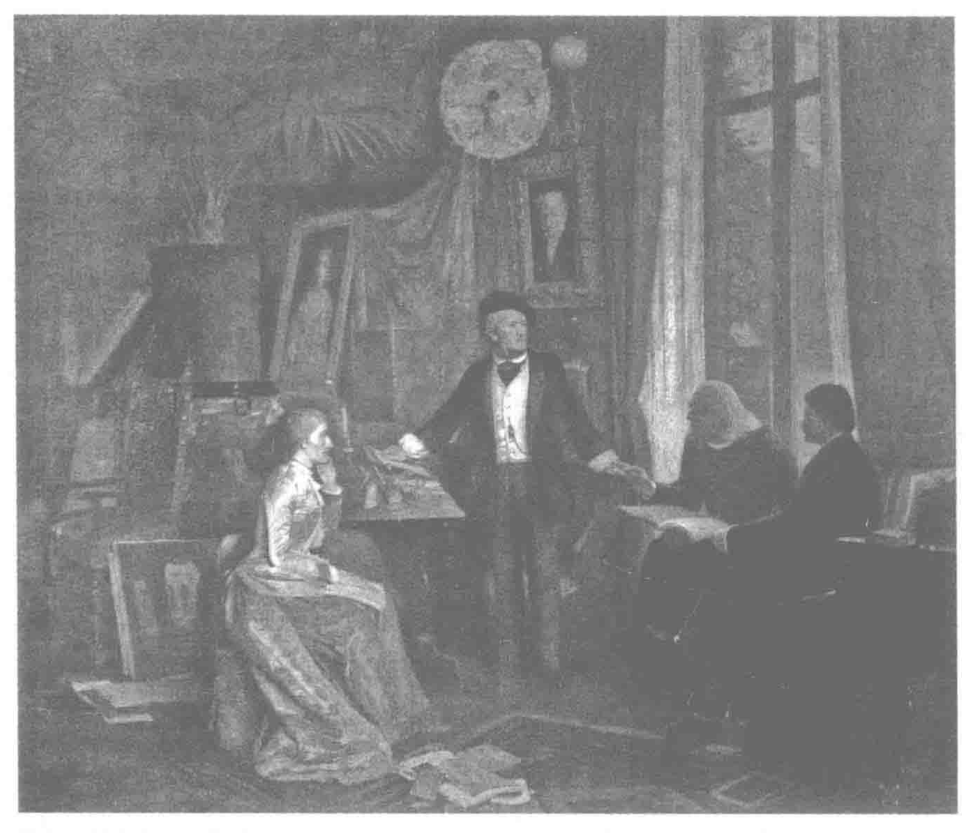
从 1868 年 6 月（《名歌手》在慕尼黑的首演已经取得成功）开始，瓦格纳在德意志国家的声望有了突飞猛进的提升。在他 1883 年逝世之后，关于其作品和理论的争论压倒了欧洲音乐中的所有其他议题。每逢拜罗伊特艺术节，大批瓦格纳音乐的崇拜者以朝圣的姿态纷纷涌入拜罗伊特，如果上演《帕西法尔》的话，他们这种行为所具有的宗教意味便更为鲜明。1880 年代晚期拜罗伊特艺术节的参与者中包括德彪西、胡戈 · 沃尔夫、古斯塔夫 · 马勒、乔治 · 摩尔［George Moore］和萧伯纳。[30] 在为节日剧院寻求支持时，瓦格纳已经公开主张成立各种协会，以推进与瓦格纳音乐相关的事业。到 1886 年，从纽约到圣彼得堡等各大城市出现了二百多个瓦格纳协会。有些协会发行期刊，表达对这位艺术家的崇敬，并探讨他的所有作品，其中有《拜罗伊特报》［*Bayreuther Blätter*］（在瓦格纳本人的支持下创办）、《大师》［*The Meister*］（由威廉 · 艾什顿 · 埃利斯［William Ashton Ellis］创办于伦敦）以及巴黎的《瓦格纳评论》［*La Revue Wagnérienne*］（由爱德华 · 杜雅尔丹［Edouard Dujardin］领导）。直到进入二十世纪之后，瓦格纳主义的精神继续在拜罗伊特繁荣兴盛，而此时拜罗伊特的主管人是占有权威地位的科西玛。

295

对瓦格纳和瓦格纳主义的反对有时相当活跃。维也纳音乐批评家爱德华 · 汉斯立克（1825—1904），最雄辩有力的瓦格纳批判者，坚决反对瓦格纳在《罗恩格林》之后创作的所有作品。汉斯立克在其《论音乐的美》［*Vom musikalisch-Schönen*］（1854）中提出了一种音乐美学理论，强烈反对音乐的"内容"是情感这一普遍观点。他所信奉的是一种较为古老的观念，即美——大致是在康德《判断力批判》［*Critique of Judgment*］意义上的美，体现于设计、秩序或合理——是音乐以及所有艺术的最重要属性。对于汉斯立克而言，瓦格纳后期作品的目的似乎是颂扬夸张的情感（尽管这些作品的效果常常是令人麻木的无聊），缺失了戏剧和音乐的天然本质要求。出席了 1876 年拜罗伊特的《指环》首演之后，汉斯立克坦诚地表达了对其中个别段落和效果的仰慕——例如，他认为瓦格纳在描绘性的乐队音乐写作方面无人能及。但不出意料，总体的评判是负面的，他特别挑出其中三种音乐特征加以批判：

---

30. 萧伯纳在其《瓦格纳寓言》［*The Perfect Wagnerite*］（1898）中将《指环》诠释为一则复杂精致的社会主义寓言。



理查 · 瓦格纳在拜罗伊特的家中，油画，W. 贝克曼［W. Beckmann］作，1882 年。左起为科西玛、理查 · 瓦格纳、李斯特和汉斯 · 冯 · 沃尔佐根。

296

首先：缺乏独立的声乐旋律，代之以一种经过强化的宣叙调，同时以乐队的“无终旋律”作为基础。其次：瓦解了所有的形式，不仅瓦解传统形式（咏叹调、二重唱等等），而且瓦解了所有由法则支配的对称性和音乐逻辑。再次：排除多声声乐分曲，即二重唱、三重唱、合唱和终曲，仅有少数例外情况转瞬即逝。[31]

年轻的弗里德里希 · 尼采，曾经一度是个热忱的瓦格纳信徒，但大约在节日剧院开放时开始对瓦格纳的音乐感到不满。他总结道，瓦格纳越来越屈服于当代社会最不健康的那些势力。《指环》的大胆的开头也因瓦格纳转而信奉叔本华的悲

31. Eduard Hanslick, *Musikalishce Stationen* （Berlin, 1880）, p. 231.

观主义而被诠释为堕落："唯有堕落的哲学家能够让堕落的艺术家发现自己。"[32] 尼采认为瓦格纳主义现象与俾斯麦的新帝国精神完全相符：两者都反映出对无可置疑的权威和绝对服从的痴迷。至于瓦格纳最后的作品《帕西法尔》，尼采宣称："理查 · 瓦格纳，表面上是最功成名就者，实际上成了腐朽而令人绝望的堕落者，在基督教的十字架面前骤然沉沦，不可救药，支离破碎。"[33] 其他人的评论甚至更为直接。马克 · 吐温在拜罗伊特听过《特里斯坦》之后评论道："我知道有些人，也听说有许多人看过这部作品之后无法入眠，整夜哭泣。我在这里感到极为不适。有时我感觉自己就像身处一群疯子里的一个正常人。"[34]

在十九世纪最后三分之一的时间里，公众几乎完全忽视了德国其他的歌剧作曲家。瓦格纳忠实的年轻朋友彼得 · 科内利乌斯（Peter Cornelius, 1824—1874）创作有两部值得赞赏的作品，《巴格达理发师》[*Der Barbier von Bagdad*]（1858）和《熙德》[*Der Cid*]（1865），这两部作品在很大程度上脱离了瓦格纳的几近无法抗拒的影响，但在少数几次演出之后便退出了舞台。更为成功的是威廉 · 金茨尔 [Wilhelm Kienzl] 的《传教士》[*Der Evangelimann*]（1895）。瓦格纳的追随者如海因里希 · 策尔纳（1854—1941）和指挥家—作曲家费利克斯 · 冯 · 魏因加德纳（1863—1942）试图推进瓦格纳的传统，但徒劳无益。世纪末，理查 · 施特劳斯以《贡特拉姆》[*Guntram*]（1894）开始了自己的歌剧创作生涯（他自己为这部作品撰写了脚本），但并未引起什么反响。除了瓦格纳的作品外，唯一在世纪之交之前强烈吸引德国公众的歌剧作品是恩格尔贝特 · 洪佩尔丁克（1854—1921）的《汉泽尔与格蕾太尔》[*Hänsel und Gretel*]（1893），他曾是瓦格纳在拜罗伊特的助手。这部作品卓越地融合了纯朴的旋律与瓦格纳式的管弦乐织体，立刻取得成功，并长久立足。然而，这种情况独此一例。在大部分情况下，瓦格纳对德国歌剧作曲家的影响力类似贝多芬对十九世纪早期交响曲作曲家的影响：他的典范似乎要求后人拥护坚守，但同时他的崇高地位又令后世无望取得可堪比拟的成就。 297

---

32. *The Case of Wagner*，来自 *The Works of Friedrich Nietzsche*, ed. Alexander Tille （London, 1896）, 11, p. 16.

33. *Nietzsche contra Wagner*, 上引书 , 11, p. 82.

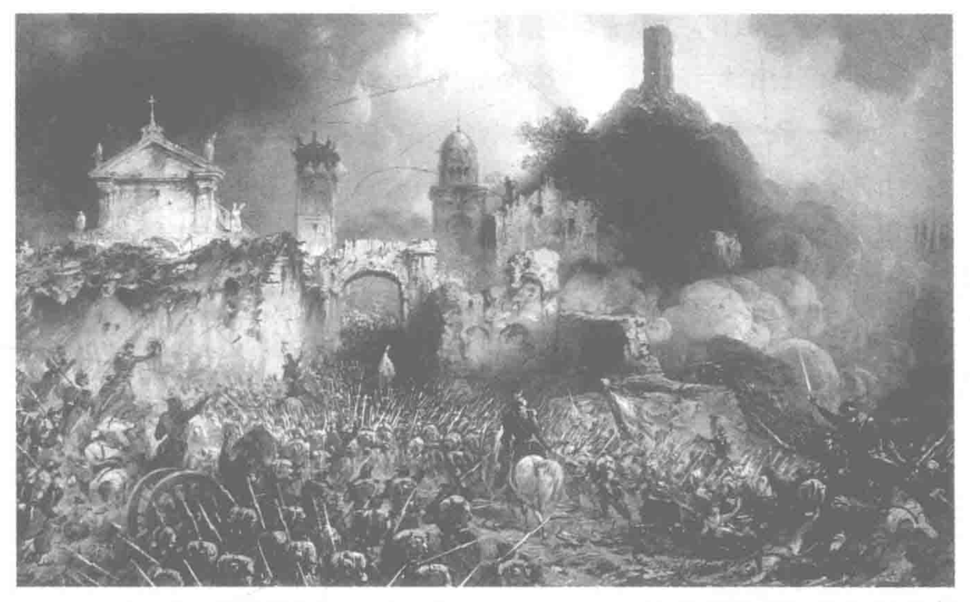
34. 引录于 Edward Lockspeiser, *Debussy: His Life and Mind*（London, 1962）, 1, p. 95.

第十章
十九世纪后期的意大利歌剧与法国歌剧

298　在意大利，正如在德国，国家统一是在十九世纪历时长久的、缓慢曲折的一个过程。而意大利民族国家的形成还要面临外族统治的障碍。根据1815年维也纳会议上所签署的条约，奥地利直接管辖伦巴第和威尼斯，奥地利的诸位亲王进驻摩德纳、帕尔玛和托斯卡纳。波旁王朝复辟的那不勒斯国王费迪南德秘密同意以与奥地利统治意图相符的方式进行管理。撒丁国王维克多·伊曼纽尔［Victor Emmanuel］一世是这个半岛上唯一的本土统治者。在整个意大利，拿破仑征服时期法国人的行政管理和法律体系受到蔑视，取而代之的是在意大利人看来更为可憎的倒退落后的政权。此时盛行的是一种为贵族阶级（以及外来的贵族阶级）利益而建立的业已过时的封建主义制度、严格的审查制度，以及压迫性的政治体制。

不久就发生了反抗运动。在意大利各处纷纷涌现了"烧炭党"［Carbonari］（如此称谓是因为他们假装是木炭贩子）的半秘密组织，致力于驱逐外来暴政。乌戈·福斯科洛（Ugo Foscolo, 1778—1827）和贾科莫·利奥帕蒂（Giacomo Leopardi, 1798—1837）等作家促进了民族身份自觉意识的发展。热那亚人朱塞佩·马奇尼［Giuseppe Mazzini］建立了一个秘密爱国协会"青年意大利"［La Giovine Italia］，该协会与德国的同类组织一样，力图召集这片土地上的年轻人共同为民族解放事业奋斗。1820年那不勒斯爆发了多次有组织的叛乱，1830—1831年遍及欧洲的反抗狂潮也撼动着意大利。

一次走向独立解放的强势运动——被称为"复兴运动"［Risorgimento］——显然已在进行之中。1848年，亚平宁半岛上硝烟四起，战斗的中心是罗马，这里是作为世俗和宗教领导人的教皇长期统治的地方。1849年，就在革命者们刚刚攻



1859 年 6 月，圣马蒂诺［San Martino］之战是意大利统一过程中解放军团取得的一次关键性胜利。

占罗马、宣布罗马共和国成立时，一支法国军队便前来援助教皇，经过一个月的围攻，重新恢复了教皇的权力。在这次冲突过程中，出现了一位才能出众富有传奇色彩的军事领袖，朱塞佩·加里波第（Giuseppe Garibaldi, 1807—1882），他后来唤起了所有意大利人的想象。1859—1860 年，在加里波第充满雄心壮志的领导下，在法国人此时主动纵容的情势下，民族解放军团最终将奥地利人赶出了除威尼斯以外的所有意大利城邦。此时，整个亚平宁半岛，除“圣彼得教产”［the Patrimony of St. Peter］外，全部统一为意大利王国，由撒丁岛的立宪国王维克多·伊曼纽尔二世担任名义上的领导人。

299

威尔第

在这场斗争中有一位极为重要的人物，他就是十九世纪最伟大的意大利歌剧作曲家，朱塞佩·威尔第（1813—1901）。威尔第生于帕尔玛的勒隆科勒村［Le Roncole］（当时为法国人所统治），1825 年在附近的城镇布塞托［Busseto］接受了

最早的正规音乐教育，师从管风琴家和指挥家费迪南多·普罗维西［Ferdinando Provesi］。除了曾在米兰随温琴佐·拉维纳［Vincenzo Lavigna］学习作曲三年（1832—1835）之外，他一直待在布塞托，在当地的教堂里弹奏管风琴，并在布塞托爱乐协会举办的音乐会上担任指挥，直到1839年移居米兰。1836年，他与来自布塞托的玛格丽塔·巴列奇［Margherita Barezzi］成婚，而到1840年为止，玛格丽塔与他们的两个孩子便相继离开了人世。在这些年中，威尔第完成了多部早期作品，包括两首交响曲、几部宗教音乐作品以及他的第一部歌剧《奥贝尔托》［*Oberto*］，此剧于1839年11月在米兰斯卡拉剧院首演。《奥贝尔托》颇受欢迎，以至于斯卡拉剧院继续向威尔第委约三部歌剧，其中之一就是《纳布科》［*Nabucco/Nabucodonosor*］，创作于1842年，这是威尔第职业生涯中的第一次巨大成功。在米兰和帕尔玛，《纳布科》第一个演出季所卖出的票数甚至超过了这两个城市的人口数量。[1]

300 政治色彩是《纳布科》大获成功的一个主要因素。这个故事由特米斯托克里·索莱拉［Temistocle Solera］（曾因革命活动而被奥地利人囚禁）根据《圣经旧约》改编而来。在这个故事中，公元前六世纪的希伯来人渴望摆脱巴比伦的囚禁。



朱塞佩·威尔第，根据1861年的一幅照片所作的版画。

1. George Martin, "Verdi and the Risorgimento", in *The Verdi Companion*, ed. William Weaver and Martin Chusid（New York, 1979）, p. 22. 本书此处的许多论述从这篇文章中获益匪浅。

第三幕中，戴着镣铐做苦工的希伯来人如是唱道：

Oh, mia patria sì bella e perduta!	啊，我的祖国是如此可爱和迷人！
Oh, membranza sì cara e fatal![2]	啊，如此亲切又充满绝望的回忆！

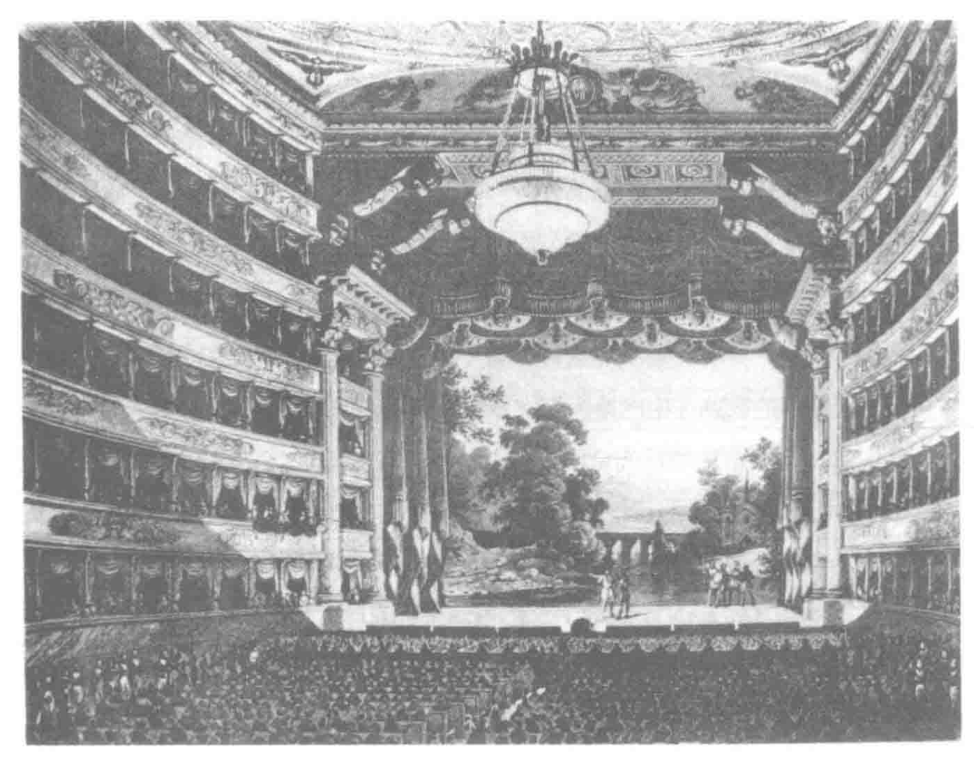
1842 年的意大利人不难将这种情绪与他们自己的处境联系起来。整个意大利的听众强烈表示认同，要求反复演唱这首合唱（而且常常是在警方的特别禁令下）。威尔第创作于次年的歌剧《伦巴第人》[*I Lombardi*]，讲述了第一次十字军东征的故事，其中有一首颇富煽动性的合唱，号召伦巴第人奋起反抗撒拉逊人 [Saracens]（被观众等同于奥地利人），因后者玷污了神圣之地（被看作意大利）。在整个意大利独立运动期间，威尔第和他的脚本作者协力在歌剧中引入政治和爱国主题，甚至在《麦克白》[*Macbeth*]（1847）这部不怎么可能融入爱国因素的戏剧作品中亦是如此，该剧中苏格兰流放者的合唱热情歌颂着他们的故乡。在 1848—1849 年叛乱期间，威尔第和他的音乐再次备受瞩目。1849 年，当罗马被解放而暂时成为共和国时，威尔第《莱尼亚诺之战》[*La Battaglia di Legnano*] 的一次演出上，热情高涨的观众赞颂着罗马新的政治地位。《莱尼亚诺之战》讲述的是十二世纪，弗雷德里克 · 巴巴罗萨 [Frederick Barbarossa] 被伦巴第同盟击败——该情节与彼时事件的联系同样非常明显。后来，威尔第的姓氏成为一句革命战斗口号的首字母缩写（“意大利国王维克多 · 伊曼纽尔” [Vittorio Emanuele Re D’Italia]），而且意大利第一届国会于 1861 年成立时，他当选为代表，尽忠职守。

301

虽然威尔第在大约 1850 年之前的早期歌剧所获得的关注，在很大程度上归功于其题材内容，但很快便显而易见的是，一种强有力的新的音乐个性在歌剧界骤然现身。在其最早的作品中，威尔第显然还是当时盛行的意大利歌剧流派的学徒：他那些步调快速的重唱常常让人想起罗西尼，而他对于极为规则方整的典雅旋律的偏爱也的确反映出贝利尼和多尼采蒂的影响。但他的很多音乐写作中也具备一种新的简朴和活力。宣叙调的比例有所下降，标准的场景与咏叹调也往往更为紧凑。

---

2. 这首合唱的开头是“飞吧，思想，乘着金色的翅膀” [Va, pensiero, sull’ali dorate]，似乎是从诗篇第 137 章中的语句进行了较为自由的改写：“他们曾在巴比伦的河边坐下，一追想锡安就哭了” [By the rivers of Babylon, there we sat down, yea, we wept]。



斯卡拉剧院内景，铜版画，约 1850 年。

音乐中充满了极为简单直白的进行曲式的节奏，合唱也经常以同度演唱简单的旋律。然而，合唱部分风格多样。例如《纳布科》第三部分的开场是巴比伦大祭司、士兵和民众的一曲合唱，他们唱出一个基本的同度旋律（请见谱例 X—1），配以进行曲式的固执的器乐伴奏。著名的希伯来人的合唱“飞吧，思想”出现在这一部分（或者说这一幕）靠近结尾处，虽然这里也是用同度演唱（除了几个高潮点），但音乐仍旧与前例迥异：一支音域宽广的如歌的旋律因终止式装饰音的三连音运动而别具一种轻快感。罗西尼将之描述为由女高音、女低音、男高音和男低音演唱的一曲辉煌的咏叹调[3]（请见谱例 X—2）。

302

---

3. Julian Budden, *The Operas of Verdi*（New York and Washington, 1973）1, p. 107. 这两支旋律之间的一个相似之处在于对三级音的强调。

谱例 X—1：威尔第《纳布科》，第三部分

[Tempo di marcia]
Ten. and Sop.8va
CORO
Bass
+Fl.,Ob.,Cl.
+1.Tb. +Tpt.
pp Str.,Bn.,Hn.
Tb.,Cl.,Tpt.

È l'As - si - ria u - na re - gi - na,
For As - sy - ri - a a queen

pa - ria Bel po - ten - te in ter - ra;
equ - al to Baal's pow - er on earth

谱例 X—2：威尔第《纳布科》，第三部分，“飞吧，思想”





可以说，威尔第在1839年至1850年期间创作的十六部歌剧构成了其早期风格。其中有四部作品如今仍偶尔被搬上舞台，它们在威尔第个人风格的发展过程中似乎也尤为重要：《纳布科》[*Nabucco*]（1842）、《埃尔纳尼》[*Ernani*]（1844）、《麦克白》[*Macbeth*]（第一版创作于1847年）以及《路易莎·米勒》

303 [*Luisa Miller*]（1849）。《埃尔纳尼》由威尼斯凤凰剧院[La Fenice]制作，这是威尔第首次为除米兰斯卡拉剧院之外的其他剧院创作歌剧，而且此剧在诸多方面与威尔第最早的歌剧实践有所差别。他第一次对自己的歌剧创作拥有自主权。根据他与凤凰剧院所签订的合约，他能够自主选择歌剧的题材、脚本作者和演员班底。在考虑了众多文学作品来源（其中大多为英文作品）之后，他决定选用维克多·雨果备受争议的戏剧《埃尔纳尼》[*Hernani*]。对于法国人而言，这是一部具有革命性的文学作品，而在意大利，此作被认为在政治上较为敏感——1830年，贝利尼出于对审查的担忧而放弃了自己根据此作创作歌剧的计划。威尔第所选择的脚本作者是名不见经传的作家弗朗切斯科·马利亚·皮亚韦（Francesco Maria Piave, 1810—1876），后者在此后的二十五年中又为威尔第提供了九部歌剧脚本，其中包括《麦克白》《弄臣》[*Rigoletto*]、《茶花女》[*La Traviata*]和《命运之力》[*La Forza del destino*]。威尔第毫不犹豫地竭力让他的合作者接受自己的想法，戏剧形式，甚至是脚本的语言都常常在很大程度上受到作曲家的影响。

304 在《埃尔纳尼》中，典型的围绕爱情与荣誉的冲突以极其夸张的方式呈现出来。埃尔纳尼出身贵族却沦为法外之徒，他深爱着艾尔薇拉[Elvira]，而

后者同时也被另外两个人所爱慕，一个是国王唐・卡洛，另一个是她年长的监护人席尔瓦公爵。席尔瓦宁可让唐・卡洛将艾尔薇拉作为人质带走，也不愿违背自己作为主人的道义而将埃尔纳尼交出。埃尔纳尼发誓，如果席尔瓦能够让他暂时重获自由，并与之共同对抗唐・卡洛，他愿随时付出自己的生命作为回报。席尔瓦同意了他的请求，后来也的确要求埃尔纳尼兑现承诺——出于荣誉的要求，埃尔纳尼服从了这一安排。埃尔纳尼作为强盗首领的角色使得歌剧的开场可以安排这样一出融汇了两种元素的场景（该场景并未出现在雨果的戏剧中），即一方面是大革命时期法国喜歌剧所特有的“浪漫主义法外之徒”主题，另一方面是法国和意大利传统的喜歌剧中常见的饮酒合唱。然而，在这一开场的进程中，埃尔纳尼在很大程度上并非被刻画为匪首，而是典型的威尔第式的沉浸于爱情的男高音角色。另外两种日后在威尔第歌剧中成为标准的角色类型也出现在这部作品中：强势的戏剧男中音（唐・卡洛）和年长的抒情男低音（席尔瓦）——后者是一种庄严歌唱的角色，此前在男低音中非常罕见。 305

《埃尔纳尼》四幕中的最后一幕展现了威尔第利用简洁的手段将戏剧动作进行压缩的才能。埃尔纳尼与艾尔薇拉即将成婚。然而，他们在一场假面舞会上的幸福庆贺却被号角声所侵扰，这号角声意味着埃尔纳尼已经向席尔瓦许诺，可以随时应后者的要求而牺牲自己的生命。此时，席尔瓦的确出现，并提出了这一要求。埃尔纳尼几经犹疑之后将匕首刺向自己，唱出他的告别，最终在艾尔薇拉昏倒在他的身体上时告别人世。所有这些发生在一个舞会场景和一个“大场景与三重唱”［gran scena e terzetto］中——音乐的时长总共只有二十分钟。最后的三重唱（威尔第告诉皮亚韦，这首三重唱“应当是整部歌剧的最佳唱段”）被一支对于这一沉重的戏剧情境而言略嫌质朴天真的旋律所主导（谱例 X—3）。有规律地重复出现的附点节奏和最简单的 9/8 拍节奏伴奏是威尔第从上一代意大利歌剧中继承下来的部分特征。然而，这首三重唱中一个重复出现的和声手段更具个性，而且在戏剧上更有效果（如谱例 X—4 所示）：朝向平行小调（D 小调）的突然转调在后者的关系大调（F 大调）上短暂停留。 306

谱例 X—3：威尔第《埃尔纳尼》，第四幕，三重唱



谱例 X—4：威尔第《埃尔纳尼》，第四幕，三重唱



威尔第总是被莎士比亚的戏剧所深深吸引。他反复再三考虑将《李尔王》写成歌剧，但从未实现这一计划。而当他同意为佛罗伦萨佩哥拉剧院［Teatro della Pergola］1847 年的狂欢季创作一部新的歌剧时，他决定取材于同样富有挑战的另一



威尔第《麦克白》钢琴与声乐版第一版的标题页（米兰，1847 年）

部莎士比亚戏剧《麦克白》。皮亚韦再次担任脚本作者，而威尔第也不断地对他提出各种指示和指责，最后，脚本的某些部分是让作曲家的朋友安德烈·马费[Andrea Maffei] 重写的。威尔第作为戏剧作曲家的不断增强的能力在这部歌剧中显露无遗：体现在巫女场景怪诞的超自然氛围中，也体现在麦克白这个令人印象深刻的角色身上，此时他已经被塑造为成熟丰满的戏剧性“威尔第男中音”。但这部作品最令人难忘的特征或许就是第四幕麦克白夫人梦游的场景，其中极富表现力的咏叙调声部的效果被乐队的一个持续重复的节奏型所叠加（谱例 X—5）。

谱例 X—5：威尔第《麦克白》，第四幕



到十九世纪中期,威尔第的声誉开始在意大利之外广泛传播。1874 年,在《麦克白》的制作演出之后,他前往伦敦监督自己的一部新歌剧的制作,即《强盗》[*I Masnadieri*]。该剧于 1847 年夏天上演于女王剧院 [Her Majesty's Theatre],当天剧院里高朋满座,维多利亚女王、路易·拿破仑亲王和威灵顿公爵都前来观看。这部歌剧作品本身的受欢迎程度并不及该剧主演的人气——她就是伟大的瑞典女高音歌唱家詹妮·林德(Jenny Lind, 1820—1887),此时正迎来其在伦敦大获成功的第一年。随后威尔第在巴黎居住了一段时间,他的《耶路撒冷》[*Jerusalem*]——其《伦巴第人》的修改版——上演于巴黎歌剧院。1849 年夏天,他与歌唱家朱塞皮娜·斯特雷波尼 [Giuseppina Strepponi] 返回意大利,朱塞皮娜后来成为他的第二任妻子,两人定居布塞托——即威尔第在青少年时代所居住的城镇——他也在此度过余生。

307

308

在随后的四年中,威尔第为不同的意大利剧院创作了五部歌剧:《路易莎·米勒》[*Luisa Miller*](1849)、《斯蒂费利奥》[*Stiffelio*](1850)、《弄臣》[*Rigoletto*](1851)、《游吟诗人》[*Il Trovatore*](1853)以及《茶花女》[*La Traviata*](1853)。其中后三部作品通常被视为威尔第创作中期的开端,如今仍旧属于最受青睐的歌剧作品之列。而在这三部作品中,作曲家本人认为《弄臣》是其职业生涯中尤为重要的一座里程碑——有一次他甚至称之为"革命性的"。[4] 这部歌剧的脚本仍旧是由皮亚韦撰写(也是在威尔第的慷慨协助下),根据维克多·雨果的一部戏剧改编而成。原剧《国王寻欢作乐》[*Le Rois'amuse*] 揭露了皇室的放荡行径,因而甚至是在路易·菲利普统治下相对宽松自由的政权体制也于 1832 年禁演了此剧。威尔第再次被一个注定具有政治敏感性的题材激发起了兴趣。但在此剧中,同样吸引他的还有这样一种戏剧情境:一位过分溺爱女儿的父亲(黎哥莱托)无意间参与和导致了女儿(吉尔达 [Gilda])的毁灭,而两位主要的男性角色,黎哥莱托和曼图亚公爵(即雨果原剧中的国王)——在某种意义上都是反面角色——则在戏剧动作的进程中展现出令人着迷的人性情感。

---

4. 上引书, p. 483.

在《弄臣》中直接引人注目的是将沉重而具有威胁性的前奏曲（C小调，有着弦乐低声部的震音和加重音的减七和弦）与流露着愉悦活力的开场并置在一起。这一舞会场景的开头是舞台上一支乐队的充满活力的奏乐，并逐渐发展为如终场般的重唱。但其平淡的和声、活跃的节奏呈现出一种讽刺色彩，将曼图亚公爵表现为一位放荡不羁的花花公子，在各位侍臣的妻女中间物色征服的对象。他那驼背的弄臣黎哥莱托也在一旁煽风点火，对那些愤怒的丈夫和父亲的指责加以嘲弄。随后，一段载歌载舞的重唱加速结尾段［*stretta*］被打断，音乐回到前奏曲的那种不祥的氛围中，此时，蒙特罗尼［Monterone］——公爵的一位牺牲品的父亲——对黎哥莱托施以诅咒。根据雨果为其戏剧原作撰写的序言，这一诅咒及其后果是整部作品的中心主题，威尔第的歌剧则从戏剧和音乐上通过多种基调不同的场景（从欢乐到可怖）逐步展现了这一诅咒所带来的不可避免的后果。

在《弄臣》中，戏剧的很大一部分由二重唱来承载。二重唱的一个尤为有效的例子是第一幕第二场中，黎哥莱托与吉尔达之间的场景与二重唱［*scena e duetto*］。它以黎哥莱托的独白（“我们是平等的”［Pari siamo］）开始，黎哥莱托在此为自己畸形的外表和作为弄臣的地位而痛苦不已。这段音乐有着强有力的朗 309 诵调风格，根据人物情绪的不断变化而运用了带伴奏宣叙调的多种手法：充满能量的乐队插句、弦乐伴奏的和弦震音，而当黎哥莱托回顾公爵的逍遥生活时，伴奏又是由低音弦乐拨弦和单簧管共同奏出的一个得意快活的音型。随后独白的沉重感让位于乐队奏出的一段活泼的音乐，这音乐后来成为二重唱第一段的伴奏。这里的配器通过让所有高音木管乐器叠加小提琴所演奏的这一曲调（谱例X—6)，而营造了一种活跃轻佻的气氛，这是十九世纪早期意大利歌剧风格的一个典型特征。在这一分曲的其余两段（行板［Andante］和有节制的快板［Allegro moderato assai］)，威尔第采用了他从罗西尼那里承袭而来的快—慢—快的二重唱形式。但这里的结构极其灵活：这两个段落被宣叙式的朗诵调所打断，而且另外两个角色（吉尔达的女仆乔凡娜［Giovanna］和公爵）也随着快速变动的戏剧情境而加入其中。

谱例 X—6：威尔第《弄臣》，第一幕，第二场



咏叹调在这部歌剧中的重要性相对较弱。全剧仅有三个分曲被标为“场景与咏叹调”［*scena ed aria*］（三个主要角色各有一段），而且都不具有如卡瓦蒂纳–卡巴莱塔［cavatina-cabaletta］这样完整的由多个段落组成的形式。例如，第一幕第二场中，吉尔达著名的“亲爱的名字”［*Caro nome*］是常被称为浪漫曲［*romanza*］的一种单段歌曲。而《弄臣》中最脍炙人口、或许也是威尔第所有歌剧中最著名的唱段并不是真正的咏叹调，因为这首“女人善变”［*La Donna è mobile*］是在第三幕中由公爵唱了两次，一次是在“前奏曲、场景与坎佐纳”［*Preludio, Scena, e Canzone*］，另一次是在“场景、三重唱与暴风雨”［*Scena, Terzetto e Tempesta*］。这首激情洋溢的歌曲具有威尔第早期风格及其前辈作曲家的某些特点：固定不变的两小节半个乐句，具有军队风格的强调性节奏（每半个乐句都用附点节奏音型富有活力地予以划分），而乐队则提供稳健的吉他般的伴奏，仅限于主属和声。（谱例 X—7）但这一段直率坦诚的音乐——威尔第歌剧中通常用以表现诚挚高尚的男

310

311 高音角色的载体——在这里带有强烈的讽刺意味：以如此方式歌唱女人的水性杨花的角色恰恰是行为放荡的公爵，这个复杂的人物自身就是风流成性的典型。这里的音乐本身也有些不正常：就在旋律进入之前，音乐的规则节拍被伴奏中“多余”的一小节以及第9小节的戛然中断而干扰。可见，威尔第在自己这部中期歌剧中运用了最常规的音乐手法——经过某些调整——来实现某种复杂隐晦的戏剧目的。

谱例 X—7：威尔第《弄臣》，“女人善变”



在其创作于1840年代晚期和1850年代早期的几部歌剧中，威尔第将自己在戏剧和音乐方面的创造力主要用于呈现独特的人物性格和挖掘特定的人物关系（例如《弄臣》中的父女关系）。这一点体现在《麦克白》《路易莎·米勒》（基于席勒的戏剧作品《阴谋与爱情》[*Kabale und Liebe*]），也尤其体现在《茶花女》



《弄臣》第一幕，第二场。水彩草图，朱塞佩 · 佩尔托亚［Giuseppe Bertoja］与佩特罗 · 佩尔托亚［Pietro Bertoja］作，1856 年。

中，其中维奥莱塔［Violetta］和阿尔弗雷多［Alfredo］这对主要的人物关系被视为反映了威尔第本人与朱塞皮娜 · 斯特雷波尼的关系。[5]在随后的几年中，威尔第对更为宏大的题材显示出日渐浓厚的兴趣，在此类题材中，主要人物之间的勾结与冲突显然代表了社会群体或民族国家之间的关系。法国大歌剧的那种宏大尺度在威尔第的歌剧中表现得越发明显，而且很有意味的是，他创作于 1855—1871 年之间的作品都是为意大利之外的剧院而写：《西西里晚祷》［*Les Vêpres siciliennes*］（1855）、《唐 · 卡洛》［*Don Carlos*］（1867）以及《麦克白》的一个修订版（1868 年，这个版本也是当今观众所看到的版本）都是在巴黎首演，《命运之力》［*La Forza del destino*］1862 年首演于圣彼得堡，《阿依达》［*Aida*］1871 年首演于开罗。

---

5. 请见 Gerald A. Mendelssohn, "Verdi the Man and Dramatist", *Nineteenth-Century Music*, 2（1978）: 129–131.

312 《西西里晚祷》讲述了一个充满暴力和血腥事件的故事，关于十三世纪西西里人对法国人的杀戮。这部五幕歌剧的脚本出自欧仁·斯克里布之手，此人即迈耶贝尔的脚本作家，[6]而且整部作品奇妙地结合了壮观的场面、大规模合唱和大歌剧中的芭蕾段落（只是带上了威尔第自己的意大利风格）。在这部巴黎大歌剧的创作之后的一部更为伟大的作品是《唐·卡洛》，脚本是由梅里［F. J. Méry］和罗科尔［C. du Locle］根据席勒的同名戏剧改编而成。此剧的主要情节是父亲、儿子与继母之间的三角恋情，背景则是民族国家之间的斗争以及教会与国家之间的较量。大规模群众场面和壮观的宗教仪式提供了舞台造型式的构建，让人想起迈耶贝尔的《胡格诺教徒》和《先知》。然而，威尔第的个人印记仍旧随处可见：例如第一幕中唐·卡洛的咏叹调"看到她的笑容"［Io la vidi］的抒情独唱旋律，第四幕中国王菲利普著名的悲愁咏叹调"她不曾爱过我"［Ella giammai m'amò］，以及（也是最重要的）第四幕中国王与大审判长的重大会面场景——两位男低音之间这段令人难忘的二重唱，代表着宗教势力与世俗权力之间的碰撞。在这部作品中也可感受到其他的影响因素。大约在这个时候，威尔第显示出对瓦格纳著述的兴趣，1871年他写道："对于这些歌剧（指的是《唐·卡洛》和随后的《阿依达》）而言，无论它们是好是坏，都需要卓越的才智进行杰出的音乐诠释，并对服装、布景、道具、制作进行指导。"[7]

尽管《唐·卡洛》的制作经过了不遗余力的准备，耗资不菲，而且作曲家也对此始终保持密切的关注，但此剧在巴黎的演出算不上大获成功。威尔第本人最终对这部作品还是不满意，他随后为该剧1884年在斯卡拉剧院的上演进行修改，删去了第一幕。这一修改，再加上1867年版本第一幕的复原，是如今歌剧舞台上最常见的版本。[8]同时，威尔第以《阿依达》获得了方方面面的辉煌成功：这部作品代表了意大利与法国歌剧传统最精华要素的登峰造极的融合（威尔第长期以来孜孜不倦地致力于此），也可被看作是其创作生涯最后一个时期的开端。

---

6. 安德鲁·波特［Andrew Porter］近来的研究成果显示了威尔第在多大程度上决定了该脚本的最终形式。
7. 引录于Andrew Porter, "The Making of *Don Carlos*," *Proceedings of the Royal Musical Association*, 98（1971—1972）: 81.
8. 1983年在伦敦的演出重新使用了1867年的巴黎版，这也从一个方面表明人们对于这部受到忽视的作品重新产生了兴趣。



《阿依达》第一幕第一场，1976 年大都会歌剧院制作。图中从左至右依次为：多纳尔多·加里奥蒂［Donaldo Gaiotti］（饰演拉姆费斯［Ramfis］），玛丽莲·霍恩［Marilyn Horne］（饰演安奈瑞斯［Amneris］），詹姆斯·莫里斯［James Morris］（饰演国王），以及蕾昂泰茵·普莱斯［Leontyne Price］（饰演阿依达）。

《阿依达》起初是作为庆祝 1871 年 1 月苏伊士运河开通而在开罗举行的一系列活动的一部分而向威尔第委约创作的。虽然普法战争的爆发迫使该剧的首演推迟到这一年的 12 月，但这部作品仍具有适于庆典场合的宏大构想和丰富的节庆场面。该剧的脚本由法国的埃及学家马里埃特·贝伊［Mariette Bey］撰写，经过罗科尔（即《唐·卡洛》的脚本作者之一）、意大利诗人安东尼奥·吉斯兰佐尼［Antonio Ghislanzoni］和威尔第本人的修改，讲述的又是以国家间斗争为背景的爱情与荣誉之间令人痛苦的冲突。古代埃及与埃塞俄比亚之间交战。埃塞俄比亚公主阿依达作为女奴被囚禁在埃及，与埃及军队卫队长拉达梅斯［Radames］相爱，两人各自必须在爱国与爱人之间做出抉择。然而，最终他们做出了另一种选择——死亡，在歌剧的结尾，两人被囚禁在共同的坟墓中，静候死神的降临。

313

虽然表面上是一部“分曲歌剧”，但《阿依达》有着威尔第作品中前所未有的动作与音乐的连续性。宣叙调较此前更为少见，推动戏剧向前发展的主要是极具表现力并很容易转换为咏叙调的朗诵调，且有丰富灵活的乐队伴奏对朗诵调和咏叙调予以支持。重唱场景和“间插歌舞”［divertissement］极为宏大，规模超

越了威尔第之前所有歌剧中的任何场面。其中最壮观的是第二幕第二场，即该幕的庞大终场，包含有铜管乐队，由民众、大祭司和囚徒组成的合唱，庞大的凯旋行进队列，以及大量舞蹈场面。威尔第对这些要素的处理也考虑到实际的剧场效果。在对比性的中间段落，主要角色的独唱适时缓解了这些庞大阵容所打造的强

314

有力的壮观效果，同时又将戏剧情境推向更具高潮的结尾。这一终场中有两个段落各自成为著名片段，其一是凯旋行进中脍炙人口的小号曲调，其开头如谱例 X—8 所示，其精神振奋的军队式节奏和对三级音的持续强调让人想起威尔第的早期作品；然而，当这段音乐第二次奏响时，音乐断然移高小三度，转到 B 大调，具有一种新颖的强化效果。另一个著名段落是合唱“荣耀归于埃及”[Gloria all' Egitto]，这段音乐曾经一度被用作埃及的国歌。

谱例 X—8：威尔第《阿依达》，第二幕，凯旋进行曲



《阿依达》的和声语言明显比这一时期意大利传统的常规语言更为复杂精细。甚至是第一幕开场拉达梅斯著名的浪漫曲“圣洁的阿依达”[Celeste Aida] 也显示出相当激进的复杂和声。前八小节的两组音乐材料（每组由两个乐节组成）进行到主调（B$^\flat$ 大调）的三级调（D 大调）而非属调。在该主题节拍不规则的延续部分（从“你是女王”[tu sei regina] 开始，请见谱例 X—9），低音线条的下行与旋律成平行四度关系，形成了一系列属三四和弦音响，暗示着 C 大调、B$^\flat$ 大调、G

315

小调和 F 大调的属；而最后一个属三四和弦的解决，即 F 音，又伴随着小提琴声部奏出的长大的装饰性半音音型。从全剧一开始，简短的前奏曲中的半音化和对位就提醒威尔第的观众注意到这部作品具有不同寻常的复杂性。批评家们很快意识到威尔第音乐中这些新的发展，有些人将之归因于瓦格纳的影响，这让对德国颇有反感的威尔第感到懊恼。

谱例 X—9：威尔第《阿依达》，第一幕，“圣洁的阿依达”



在《阿依达》于 1871—1872 年在开罗和米兰取得辉煌成功之后，五十八岁的威尔第没有继续创作新歌剧的意愿，而是满足于将大量时间用于照料自己在圣阿加塔［Sant' Agata］（他位于布塞托附近的庄园）的庄稼和马匹。然而，1873 年春季，威尔第非常敬仰的诗人亚历桑德罗·曼佐尼［Alessandro Manzoni］离开人世，这件事促使威尔第开始着手创作一部体裁全然不同的作品：到次年 4 月，他便已完成为纪念曼佐尼而写就的伟大的《安魂弥撒》，并很快开始在欧洲各处指挥演出这部作品。虽然偶尔有人抱怨这部为合唱、乐队和独唱者而作的巨型作品对于安魂弥撒这样的体裁而言带有过多的剧场性，但此作在米兰、巴黎、伦敦和维也纳的演出对于威尔第而言是在公众中所获得的又一次胜利。

直到 1879 年，威尔第才重新认真考虑新的歌剧创作计划。同年，威尔第与年轻的诗人兼作曲家阿里戈·博伊托（Arrigo Boito, 1842—1918）的会面再次激发了他持续一生的对莎士比亚悲剧的迷恋。博伊托以前曾是一位瓦格纳的信徒，他的一些公开言论也曾让威尔第愤怒不已。1868 年，博伊托的歌剧《梅菲斯托费勒

斯》[*Mefistofele*] ——脚本由博伊托自己根据歌德的作品改编而成——在斯卡拉剧院一败涂地；该剧的修改版于 1875 年在博洛尼亚的演出则使这部作品长盛不衰。与此同时，博伊托被威尔第的《阿依达》深深打动，通过中间人而向威尔第提议合作，以莎士比亚的《奥赛罗》为蓝本创作一部歌剧。其间也有一些其他的事件：威尔第的《西蒙 · 波卡涅拉》[*Simon boccanegra*]（原本创作于 1847 年）的修改版采用博伊托撰写的新文本，于 1881 年在斯卡拉剧院上演，新的四幕版《唐 · 卡洛》也于三年后在此上演。但在这些年中，威尔第与博伊托的合作得到巩固。1887 年，在威尔第七十三岁时，歌剧《奥赛罗》终于在斯卡拉剧院一群狂喜的观众面前亮相。

歌剧《奥赛罗》的文本是脚本作者创作艺术的绝佳范例。由于歌剧中事件的进展速度要慢于话剧，因此需要对原剧的戏剧动作进行大幅度的压缩。博伊托最大刀阔斧的删减是去掉了原剧的第一幕，这一幕发生在十五世纪的威尼斯，介绍了主要人物奥赛罗和苔丝狄蒙娜 [Desdemona]。歌剧的开始是塞浦路斯岛上的一场肆虐的风暴，在风暴中，军队将领、摩尔人奥赛罗到来，统率与土耳其人的战争，在一个大型合唱场景中，欢呼雀跃的民众欢迎奥赛罗的来临。这些事件出自莎剧的第二幕，为歌剧提供了壮观的开场。但原剧第一幕的内容并未被完全摒弃：其中的一些关键要素在歌剧的不同部位被巧妙地引入，由此第一幕原本对人物塑造

316



威尔第与扮演伊阿古的男中音歌唱家维克多 · 莫莱尔 [Victor Maurel]，两人在巴黎歌剧院的后台，1894 年。

所发挥的作用并未完全丧失。莎士比亚原作的许多极富诗意的行文措辞被大大缩短或省略，为一种新的诗性留出余地：即威尔第音乐丰富的抒情表达。对于某些完整的音乐片段，需要撰写新的文本，例如合唱，又如第一幕杰出的爱情二重唱，再如第二幕伊阿古［Iago］著名的“信经”。但几乎在所有情况下，新的台词都是基于脚本作者有策略地从原剧中选择的片段，由此这些抒情段落可以对戏剧的进展发挥明确的推动作用。

从一开始，威尔第和博伊托就对邪恶的伊阿古尤为痴迷。威尔第甚至一度想要将自己的这部歌剧命名为“伊阿古”，关于对这一角色的构思，他本人也留下了这样一段生动的描述：

> 但如果我是一名演员来扮演伊阿古，我想我的形象应该是身形修长，有薄薄的嘴唇，小小的眼睛靠近鼻梁，像猴子那样，前额宽阔，发际线靠后，后脑勺突出；一副漫不经心的做派，对一切淡漠处之，机智诙谐，戏言善恶，甚至不经思考就发表言论，因此，如果有人指责他：“你所言恶俗！”他会回答：“是吗？我不这么看……咱甭说这个了！……”[9]

但由于歌剧无法像话剧那样从容地展现如此难以捉摸的人物，因此伊阿古要在他的独白“信经”中将自己的本性展露无遗：

> 我信仰邪恶之神，他按照自己的形象将我创造。
> 我从恶根出生，生来就有作恶之心。
> 我邪恶，因我是个人。

317

威尔第为这些词句所写的音乐起初是慷慨激昂的朗诵调，类似最富戏剧性的带伴奏的宣叙调，强有力的乐队插句勾勒着男中音高音区宣叙的句读（谱例 X—10）。后来，随着伊阿古的各种“反信条”（全部以“信经”［credo］一词开始）在半音

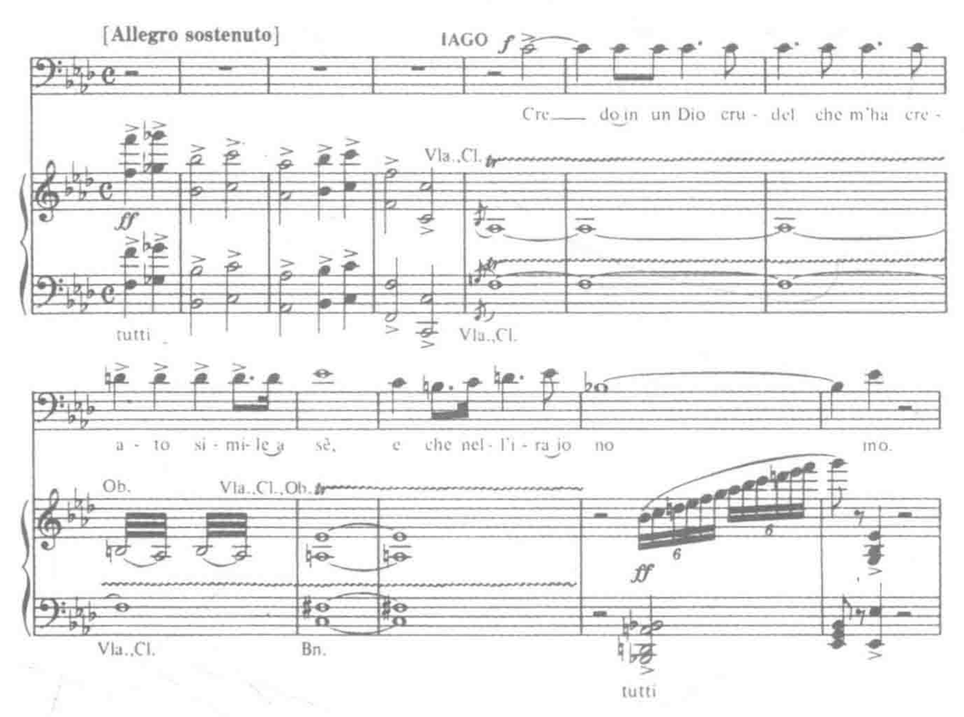
---

9. 引自 Martin Chusid, “Verdi's Own Words”, *The Verdi Companion*（New York, 1979）, p. 158.

化的上行模进中被给予相同的起头，以上经过强化的朗诵调呈现出规则的旋律。整首独白通过微妙地重复出现的器乐动机而整合在一起，尤其是一个十六分音符的三连音音型，在第二幕前几场中，该音型在乐队中占据突出地位，恰如伊阿古的个性特征在舞台上那样引人注目。



谱例 X—10：威尔第《奥赛罗》，第二幕，“信经”



如果说十九世纪晚期的歌剧中有一条支配性的原则，那就是对连续性的追求。宣叙调与咏叹调彼此接续的旧有模式为动作与沉思的交替提供了便利的载体——也为观众的喝彩提供了适时的停顿。但各个事件的音乐不断变换的织体和速度在很大程度上是受制于歌剧惯例而非戏剧发展的要求。对于十九世纪的作曲家而言，这种模式变得越来越难以接受，因为在他们看来，现实主义（真实主义）——应当与话剧和生活本身相似——是一个备受珍视的理想。在十九世纪较早时期的意大利歌剧中，用较为流动的场景［*scena*］代替宣叙调即是通往灵活性和均质性的一步。然而，歌剧的另一传统惯例与这种新的自由度背道而驰：激动人心、令人赞叹并常常与戏剧无关的卡巴莱塔［cabaletta］作为咏叹调和重唱的收尾，这一

318

手法大量出现在贝利尼、多尼采蒂和威尔第早期的歌剧中。在后来的岁月里，威尔第通过系统性的尝试，努力实现音乐的连续性，其不断变换的织体与当下的戏剧目的相匹配。卡巴莱塔几乎被摒弃；形式封闭的咏叹调和重唱也不再频繁出现，并常常对戏剧的运动发挥重要作用。朗诵调风格越发占据主导，并能够轻而易举地转变为咏叙调，偶尔还能朝相反方向发展而转化为宣叙调。乐队也日益成为一种具有凝聚性的力量，对富有特点的各种动机进行发展，赋予大段的戏剧动作以连续性和表现力。

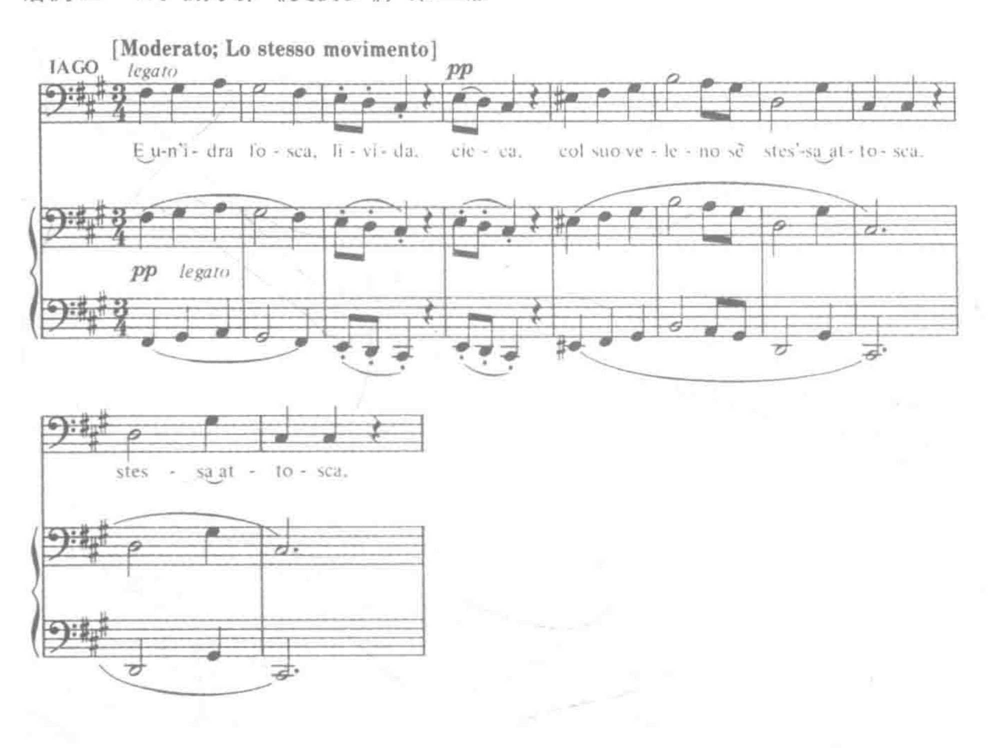
《奥赛罗》第三幕前两场（ARM 19）提供了一个很好的例子，可以让我们看到威尔第处理音乐戏剧复杂段落的高超技艺。此时，伊阿古已经设计使奥赛罗军队中的副官卡西奥［Cassio］被降职；他也劝说了这位年轻人去拜托奥赛罗的妻子苔丝狄蒙娜帮他求情。与此同时，伊阿古也在奥赛罗心中埋下了怀疑的种子，认为卡西奥可能与苔丝狄蒙娜有染，并经过蓄意安排而让奥赛罗看到卡西奥与苔



1887年，斯卡拉剧院，威尔第《奥赛罗》第二幕中的一个场景，波纳莫里［A. Bonamore］所作版画。

319 丝狄蒙娜在一起。伊阿古进一步蛊惑奥赛罗，说苔丝狄蒙娜将奥赛罗送给她的第一份礼物——一条手帕给了卡西奥。第二幕以奥赛罗愤怒地发誓复仇而收尾。第三幕的开始是乐队的引子，基于一个在第二幕已经引入的动机，该动机在第二幕出现于伊阿古假惺惺地警告奥赛罗不要陷入嫉妒——“阴暗的九头蛇，铁青而盲目，浸满毒汁”（谱例 X—11）。这里的乐队引子让观众在舞台上看到奥赛罗与伊阿古交谈时能够意识到奥赛罗此时的心理状态。传令官前来报告威尼斯大使的到来，但一心想要复仇的奥赛罗并未注意，而是专注于伊阿古提出的计策，以考验苔丝狄蒙娜的忠诚。苔丝狄蒙娜上场，直面她忧心忡忡的丈夫。在随后的一个场景中，奥赛罗先是和善地对待她，部分是为了（在伊阿古的建议下）掩饰自己的疑心，部分是因为苔丝狄蒙娜此刻在他看来还是纯洁无邪的。但苔丝狄蒙娜不合时宜地坚持为卡西奥求情，逐渐激起奥赛罗掩盖在充满恶意的冰冷表面下的怒火。苔丝狄蒙娜在觉察到奥赛罗的情绪后，她纯真无邪的内心先是变得警觉，随后又陷入不知所措的恐惧。

谱例 X—11：威尔第《奥赛罗》，第二幕



威尔第在此为自己设定的任务是，提供连续的音乐，以勾勒这些不断转变的情感和态度，同时又严密地控制它们展开的步履。第一场完全由宣叙调组成，动作的步履很快。当乐队前奏完成了“嫉妒”动机在 F$^{\#}$ 小调中的呈示时，音乐突然转向 E 大调，配合传令官的报告，听来是调性上的干扰——正如料理国事是对奥赛罗阴暗沉思的干扰。当传令官离开时，F$^{\#}$ 调性立刻恢复，伊阿古继续讲述考验苔丝狄蒙娜的计策。在这一场中，乐队对宣叙调的伴奏极其简单：弦乐奏出通奏低音般的和弦，不时地对声乐线条予以不显眼的支撑，并提供一些连接性的材料。 320

在第二场中，我们看到了奥赛罗与苔丝狄蒙娜之间令人痛苦的冲突。这一场可以分为四个部分，每一部分都以抒情旋律开始，随后该旋律的平静被情绪激动的音乐——伴随着奥赛罗逐渐积聚的怒火——所打破。这四个部分的划分如下所示：

	I	II	III	IV
小节数：	4	70	128	196
文本：	（苔）“Dio ti giocondi”	（苔）“Tu di me”	（苔）“Io prego”	（奥）“Datemi ancor”
动机：	（*x*）*a*	*b*	*c*	*a*
调性：	E	G	F	E

当苔丝狄蒙娜在第一部分进入时，乐队奏出一个由均匀的八分音符组成的宁静的下行音型（*x*），其富有特点的十六分音符的装饰性终止在随后的声乐音乐中被用作划分乐句的手段。苔丝狄蒙娜随后唱出第一段非常规则的旋律（*a*），但这一旋律不久便由奥赛罗接过（带着些许讽刺地回应她充满爱意的问候），在很大程度上类似在传统的二重唱中那样。这段音乐呈现为二段体，其后跟随着一个简短的、向 G$^{\#}$ 小调靠近的 *parlante*［说话似的］插句（“Eppur qui annida”，第 18 小节），以及一个尾声般的延伸，以乐队再次奏出苔丝狄蒙娜出场时的音乐而收尾。

这段形式封闭、调性稳定的音乐之后，是一段不带伴奏的宣叙调，在此苔丝狄蒙娜十分不明智地试图提起卡西奥的话题（“Ma riparlar di debbo di Cassio”，第

32 小节）。之前音乐从容的抒情性此时荡然无存：调性转向 A 小调，我们可以听到小提琴声部奏出不安的十六分音符音型——与这一幕前奏曲的开头相联系。这里的音乐在后来的朗诵调中成为持续的伴奏，此时奥赛罗开始告诫苔丝狄蒙娜丢失手帕的后果。此处的调性先后快速转向 D 小调和 C♯ 小调，并且当苔丝狄蒙娜最终对奥赛罗的态度感到警觉时（“Mi fai paura!”，第 111 小节），音乐惊人地从暗示的 F♯ 小调转向 F 大调。

当苔丝狄蒙娜认定奥赛罗的这些反应毕竟不是当真时（“Tu di me ti fai gioco”，第 70 小节），所有这一切不安与躁动平静下来，这一场的第二部分开始，而且与第一部分一样，开头也是一段无忧无虑的抒情旋律（*b*）。但苔丝狄蒙娜几乎立刻又不幸地再次提及卡西奥的事情，奥赛罗的怒气也再次开始攀升：他冷漠的朗诵 [321] 调（“Il fazzoletto!”，第 77 小节）——带有低音弦乐组的局促不安的伴奏——此时分布在苔丝狄蒙娜述说卡西奥一事的旋律乐句（即 *b*）之间。当苔丝狄蒙娜最终理解了奥赛罗的情绪时（“Gran Dio! Nella tua voce”，第 83 小节），两人都唱出句子短小的朗诵调，那焦虑的十六分音符音型的一个新的变体持续出现在弦乐声部，调性也焦躁不安地从 C 小调转向 D♭ 大调、F 大调、D 小调和 E 小调。当奥赛罗谴责苔丝狄蒙娜的不忠时（“Giura e ti danna!”，第 96 小节），音乐达到一个高潮，而此时惊恐不已的苔丝狄蒙娜以绝望的单音调［monotone］低吟予以回应，其背景是乐队部分的一个紧张局促、略有爆裂的节奏（自第 115 小节起）。

随后，苔丝狄蒙娜以一个悠扬的旋律（*c*）第三次开启了一个新的段落，此时她代表奥赛罗祈求上苍（“Io prego il cielo per te”，第 128 小节），奥赛罗也再一次仿佛呼应着她的情感，将自己的朗诵调贴合在乐队对这一旋律的陈述上（“S’or ti scorge il tuo démone”）。但他的愤怒再次占据上风，在苔丝狄蒙娜最后一次为自己的无辜申诉（“E son io l’ innocenta”）而唱出一段旋律 *c* 之后，没有调中心的不规则的朗诵调——由不祥的弦乐震音伴奏——导向奥赛罗谴责的高潮：“Non si forse una vil cortigiana?”（第 232 小节）。苔丝狄蒙娜极富戏剧性的消极回应“Ah! Non sono ciò che esprime quella parola orrenda”（第 238 小节）从小字二组的 B♭ 音降至小字一组的 E♭ 音，看似是将 E♭ 大调确立为主调而添加了最终肯定调性的主音，但这一确定性立刻被一扫而光，因为 E♭ 音变成了 D♯ 音，即 E 大调属和弦的三音，而就在此处，苔丝狄蒙娜在这一场开头唱出的无忧无虑的旋律 *a* 令人惊讶地出现

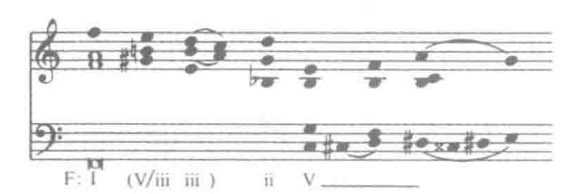
在乐队中。更为惊人的是，将这一旋律延续下去的竟然是奥赛罗，他似乎令人费解地平静下来，请求苔丝狄蒙娜原谅。但这里的音乐——即这一场最后的、也是最短的一部分的开始——只是最极端地体现了在整场中奥赛罗各种对立情绪的转换，这个旋律最终被粗暴地打断，奥赛罗咆哮出他最后的谴责，将苔丝狄蒙娜逐出房间。

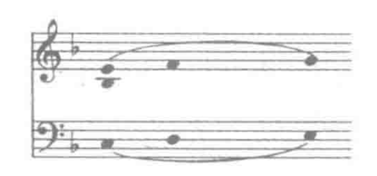
在这关键的一场戏中，威尔第的音乐展现出性格心理刻画的绝妙手笔。奥赛罗随时可能爆发的愤怒和态度立场的变幻莫测——无论是真实的还是佯装的——通过咏叙调歌唱与情感充沛的朗诵调之间的运动而得到细致的勾勒。乐队部分可以说是反映奥赛罗情感的某种“晴雨表”：运动和强度的变化首先会在乐队中得到暗示。苔丝狄蒙娜的天真无邪以抒情歌曲的形式出现，奥赛罗不时加入（有时是不情愿地）。他想要相信苔丝狄蒙娜是无辜的，也想要表现出自己是这样相信的，但这两个意愿总是被他内心爆发的愤怒所压倒，与苔丝狄蒙娜相联系的“无辜”旋律每次出现时，都在得到完满呈现之前就被打破或中断。所有这一切都发生在浑然一体的音乐网络中，其变化起伏呼应着戏剧动作，而不是为了符合歌剧惯例。但由于旋律 *a* 最终在原调中再次出现，整个这一场依然具有某种抽象的统一性和收束感——奥赛罗充满恶意的讽刺此时实现了传统的形式目的。 322

《奥赛罗》中的音乐语言表现出对威尔第早期风格的极大丰富，令人印象深刻。这部作品中富于创意的自然音手法和半音化元素放在十九世纪晚期似乎相当合适，甚至是和声上非常稳定的歌曲旋律——如旋律 *c*（从“Io prego”开始，ARM 19，第 382 页）也带有威尔第音乐中（至少在《阿依达》之前）罕见的半音化转折。这一旋律的第一句正好为四小节，而且以标准的阴性终止收尾，看似在属上。其中在第二小节，音乐走向三级音 A，并通过该音的属和声而临时营造出这一离调的音响效果，如谱例 X—12 所示。但主持续音支撑着整个乐句，有效地使这里的和声功能模糊不清，并凸显出小字一组的 F 音与 B 音之间尖锐的三全音关系。在这一乐句的后半部分，属和声的一次极其常规的扩展——其中低音与女高音成平行十度关系上行至一个第一转位的属和弦（当然仍以主持续音为背景）——被加以精细的半音化装饰。在这一乐句中，主持续音与半音化转折所带来的实际效果不过是对标准和声进行的修饰加工，而该和声进行的大体轮廓仍旧可以得到明确

的感知。

谱例 X—12：威尔第《奥赛罗》，第三幕，“我祈求”，经过简化





对于人们将威尔第这一时期的歌剧归因于“瓦格纳主义”的影响，作曲家本人完全有理由反对，他的音乐通常保持着潜在的节拍规则性，他对传统调性语言的加工更多是装饰性而非实质性的。威尔第的歌剧中，乐队虽然非常重要，但从未像在瓦格纳的乐剧中那样扮演主导性的角色，归根结底，他的歌剧所关注的是极具人性的“剧中人物”[*dramatis personae*]，他们通过自己的演唱而得到揭示和发展。这一点同样体现于威尔第的最后一部杰作《法尔斯塔夫》[*Falstaff*]（1893），脚本由博伊托根据莎士比亚的《温莎的风流娘们儿》改编而成。在这部作品中——这只是他的第二部喜剧性歌剧——威尔第将其音乐性格塑造的成熟才能用于创造一部处于莫扎特和罗西尼的意大利喜歌剧优良传统中的作品。该剧的结尾是一曲以“Tutto nel mondo è burla”[人生只是一个玩笑]为词的热闹的赋格，这里，威尔第展示了其歌剧艺术标志性的充满活力和戏剧说服力的音乐技艺，以此为自己的职业生涯画上了圆满的句号。

323

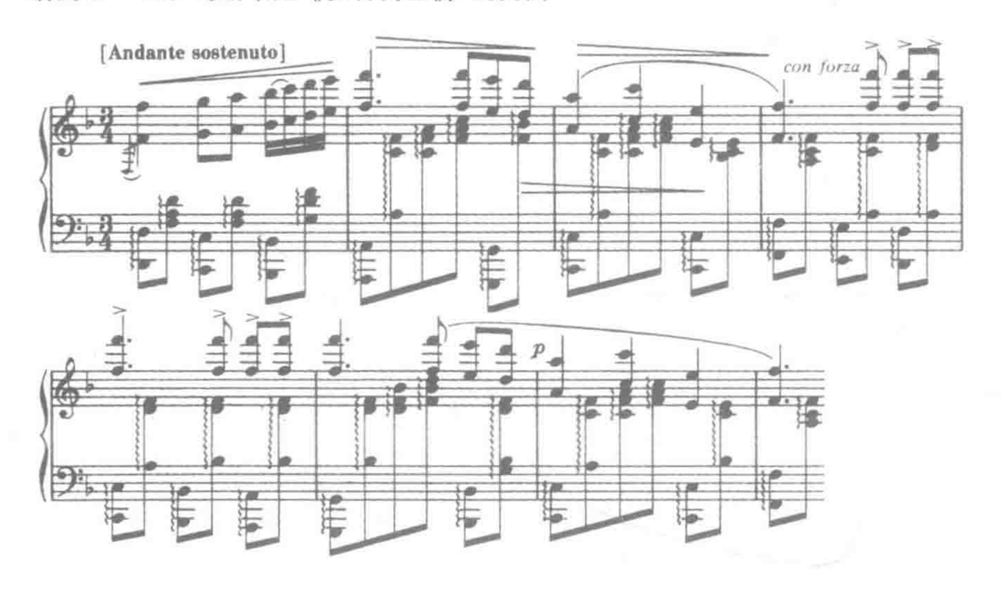
意大利的同时代作曲家及后继者

在很多年里，所有其他意大利歌剧作曲家都被笼罩在威尔第的阴影之下，偶尔会出现一部获得公众认可的作品，例如博伊托的《梅菲斯托费勒斯》1875 年

的重演。一位更年轻的同时代作曲家，阿米尔卡雷·蓬基耶利（1834—1886）创作的一系列歌剧中，只有《歌女焦孔达》[*La Gioconda*]（1876）是一部毫无疑问的成功之作，脚本由博伊托根据雨果的作品改编而成。这个充满暴力的故事是关于一个高尚的不真实的女主人公（焦孔达）陷入恶劣的不真实的境遇中。这部作品具有威尔第中期作品的诸多外在特征：虽然是明确的分曲歌剧，但它几乎没有正式的咏叹调，戏剧的很大一部分发生在重唱的进程中。剧中有令人印象深刻的合唱和引人入胜的间插歌舞，例如第三幕著名的"时间舞曲"。但这部作品在很大程度上缺乏听众在威尔第的作品中常见的有效戏剧步履控制和杰出的音乐性格刻画，而且此作有一种对悲悯情感的沉迷，而这恰恰是威尔第所谨慎避免的。

1888年，米兰的出版商松佐尼奥[E. Sonzogno]出资举办了一次独幕歌剧创作比赛。斩获头名的是名不见经传的年轻音乐家彼德罗·马斯卡尼（1863—1945），他凭借自己的《乡村骑士》[*Cavalleria rusticana*]一举折桂。自从1890年在罗马的最初几次演出起，这部作品就取得了令人目眩的成功：它在整个意大利掀起了一阵风潮，到1891年，该剧已以德语、瑞典语、匈牙利语、捷克语、丹麦语和拉脱维亚语进行演出。该剧的脚本根据乔瓦尼·维尔加[Giovanni Verga]撰写的一个故事改编而成，讲述了一个关于激情和复仇的粗朴的催泪故事，具有西西里乡村的地方色彩。马斯卡尼的音乐总体而言是旧式的，其和声语汇简单，强调经过厚重叠加的、伴奏简朴的旋律，这些都让人想起贝利尼和多尼采蒂的作品。作曲家所有的心思和努力都用在赋予旋律最浓重的表现力上，这部作品最著名的曲调出现在一段器乐间奏中（谱例X—13）。此处，旋律从固执重复的小字二组的F（主音）下行至低八度的F音，同时低声部则从小字组的F音级进下行至大字组的G音，随后从属运动到主。虽然这里的功能和声不过就是I—vi—IV—ii^7—V—I，但小字二组的高音F在整个低音部的下行过程中始终坚守，产生了一种引人注目的夸张效果——而由于这一进行紧接着又重复了两次，这一效果便更为醒目。这部歌剧因其对普通人之间暴力和激情的赤裸描绘，以及过分激动的音乐效果，立即被视为音乐中"真实主义"[*verismo*]的代表。 324

谱例 X—13：马斯卡尼《乡村骑士》，间奏曲



马斯卡尼在其长寿的一生中还创作有十四部歌剧。其中，《友人弗里兹》[*L' Amico Fritz*]（1891）和《伊丽斯》[*Iris*]（1898）——一部"日本题材"歌剧——获得了一些关注，但即便是在他的有生之年，他也被视为仅有一部代表作的作曲家。他凭借这一部作品所取得的辉煌成功促使一位比他年长的同时代作曲家鲁杰罗·莱翁卡瓦罗（1858—1919）创作了一部同样较短的作品，并采用了类似的风格，此即《丑角》[*I Pagliacci*]。1892 年该剧首演于米兰，由阿尔图罗·托斯卡尼尼执棒，此后便很快与《乡村骑士》共同出现在世界各地的歌剧舞台上。《丑角》的脚本和音乐——均出自莱翁卡瓦罗之手——流露出一种像《乡村骑士》那样的经过强化的悲悯色彩，但此作的戏剧设计得更为巧妙。卡尼奥［Canio］，一个意大利即兴喜剧［*Commedia dell' arte*］戏班的班主，在此剧中上演了一出戏中戏，他在戏班的演出中扮演传统丑角帕利亚奇奥［Pagliaccio］，这个丑角表面上是滑稽小丑，但内心敏感苦闷。然而，卡尼奥发现自己所表演的戏剧情境与自己真实生活的糟糕处境有着令人痛苦的相似之处。他骤然卸下自己所扮演的角色，杀害了自己的妻子，后者扮演的是不忠的科隆比纳［Columbine］。艺术与生活之间界线的打破在开场白中已经有所暗示，因为在歌剧的开场中，有一位演员直接面对观众讲话。



恩里科 · 卡鲁索［Enrico Caruso］在《丑角》中扮演卡尼奥

《丑角》的音乐听来也比《乡村骑士》更为复杂，更加符合这一时期的音乐语言和风格。音乐更具连续性，宣叙风格与咏叙风格之间的分野不那么明显，和声 325 语言也更为丰富。其中著名的忧伤唱段“笑吧，丑角”［Ridi, Pagliaccio］在全剧中三次出现，展现出莱翁卡瓦罗音乐写作的一些特点（谱例 X—14a）。如同前文引录的《乡村骑士》的片段（谱例 X—13），和声张力的某种延展（此处是一个上 326 主音上的七和弦持续重复）突然让位于一个属到主的常规终止式的简单片段（谱例 X—14b）。但无处不在的七和弦（尤其是重属七和弦与减七和弦）以及三度和声运动给予莱翁卡瓦罗的音乐以十九世纪晚期特有的音响。与马斯卡尼一样，莱翁卡瓦罗后来也不断试图复制自己的第一次成功，但徒劳无功。他的《波希米亚人》［*La Bohème*］（1897）完全无法与普契尼的同名歌剧匹敌，他的《罗兰德》［*Roland*］（1904）仅在柏林小有名气，据说是威廉一世国王最喜爱的一部作品。自 1911 年开始他暂居伦敦，成功地指挥演出了多场《丑角》，但在创作英语音乐戏剧方面的尝试（如轻歌剧《你在那里吗》［*Are You There*］）却遭惨败。

谱例 X—14

a. 莱翁卡瓦罗《丑角》，“笑吧，丑角”

CANIO
a piena voce, straziante

Ri - di, Pa - gliac - cio! sul tuo a - mo - re in - fran - to!
Laugh, O Pa - gliac - cio! For your love that is bro - ken

f molto rit.

con grande espressione

Ri - di del doul che t'av - ve - le - na il cor.
Laugh for the pain, that poi - sons your heart

cedendo

b. “笑吧，丑角”，经过简化的和声



另一位通过松佐尼奥的歌剧比赛而显露头角的作曲家是贾科莫·普契尼（1858—1924），他出身于卢卡［Lucca］的一个音乐世家，家族中四代人都是音乐家。他 1883 年的参赛作品《群妖围舞》［*Le Villi*］未能获奖，* 但受到博伊托和蓬基耶利的关注，经他们的组织安排，此剧在米兰上演。此剧在米

* 此为松佐尼奥举办的第一届独幕歌剧比赛，前文所述 1888 年为第二届——译者注

兰所获得的巨大成功致使里科尔迪［Ricordi］（威尔第在米兰的出版商）与普契尼签约，请他创作新的歌剧作品：《埃德加》［*Edgar*］，取材于阿尔弗莱德·德·缪塞［Alfred de Musset］的一部诗剧，1889 年首演于斯卡拉剧院，而普契尼第一部在国际上取得成功的作品《曼侬·莱斯科》［*Manon Lescaut*］则于 1893 年在都灵首演。与此前朱尔·马斯内（Jules Massenet, 1842—1912）创作的《曼侬》［*Manon*］（请见后文第 386 页）一样，《曼侬·莱斯科》也取材于普雷沃［A. F. Prévost］的同名小说。该剧的脚本经多人之手打造（其中第一位是莱翁卡瓦罗），讲述了可爱的曼侬的堕落和死亡，她因其所犯下的罪恶而被流放，最终悲惨地死在一望无际的荒原上，“在新奥尔良的边境”。

《曼侬·莱斯科》的音乐虽然以极具感官性的丰富旋律而彰显出其意大利血统，但仍旧具有某些真正富于个性的特征。最引人注目的或许就是乐队奏出的几近连续不断的音乐，舞台上发生的一切几乎都伴随着助奏旋律的片段和器乐色彩的装点。有时，始终忙碌的乐队听来有些沉闷滞重，几乎在与人声竞争，但又未能实现瓦格纳或晚期威尔第乐队运用的戏剧意图。普契尼的和声风格在某些方面也与同时代其他作曲家有所差异。在其作品中几乎听不到十九世纪晚期音乐特有的装饰性半音化，而是对基本为自然音性质的调性语言进行扩展和实验。他所偏爱的一种技法是对七和弦进行非功能性、色彩性的运用。另一技法则以多种调式性构建为特征，例如第二幕开场乐队部分所具有的伊奥利亚［aeolian］色彩（谱例 X—15）。这两种特征都暗示着作曲家已经意识到此时刚刚在巴黎成型的印象主义风格。

327

谱例 X—15：普契尼《曼侬·莱斯科》，第二幕



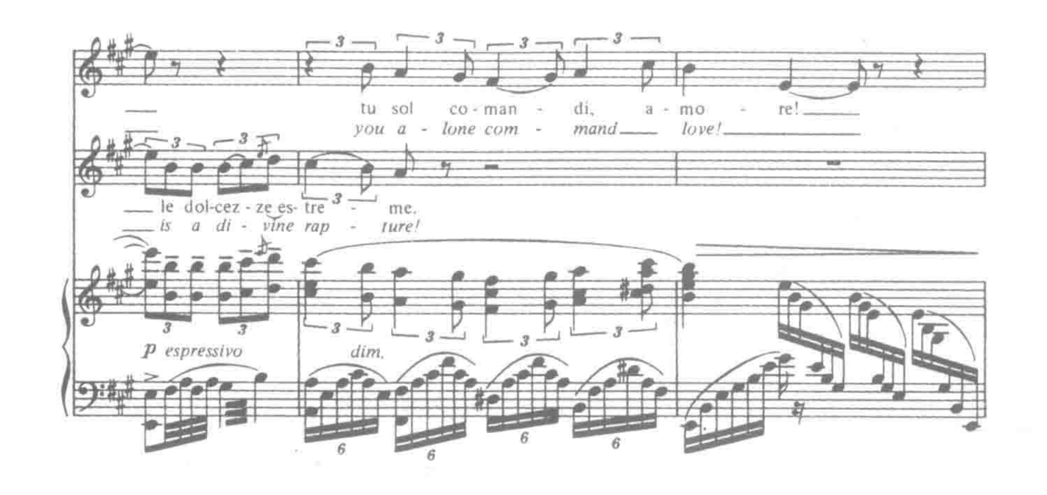
普契尼最伟大的成功之作——也是古往今来最受欢迎的歌剧之一——是《波希米亚人》[*La Bohème*](1896)。这部引人入胜的戏剧讲述了巴黎拉丁区的一群饥寒交迫却充满生气的艺术家，尤其是对诚实质朴、体弱多病的咪咪[Mimi]的刻画，自此剧首演以来就一直深深吸引着世界各地的歌剧观众。此剧脚本由朱塞佩·贾科萨[Giuseppe Giacosa]和路易吉·伊利卡[Luigi Illica]撰写，两人后来也成为普契尼的长期合作者。与《曼侬·莱斯科》粗制滥造的故事相比，此剧的脚本非常紧凑，令人信服。故事极其简单：鲁道夫[Rodolfo]与咪咪相识相爱，因无法相处而分开，最后又在咪咪临终前重聚。所有其他内容——一段次要的恋情、对巴黎公寓阁楼里和街道上的生活的描绘——仅仅是背景。

《波希米亚人》的音乐风格展现出一种新的自信感和手段的简洁凝练。乐队部分不像《曼侬·莱斯科》那样厚重、狂热，而是更为平顺流畅地与人声共同参与到戏剧的核心意图中。在第一幕那个著名的时刻，即鲁道夫看到咪咪的脸庞映照在月光下，乐队奏出一段他在之前表达自己对咪咪的爱时唱过的旋律。鲁道夫的唱词（以及他的朋友马尔切洛[Marcello]的调侃）起初是以一种灵活的朗诵调风格唱出，之后，随着激情的高涨，他和咪咪在高音区以高音量和八度关系共同唱起乐队已经奏出的旋律（谱例X—16）。咏叹调式的歌唱在《波希米亚人》中常以这种方式出现：发生在重唱中，并且常常首先迸发于乐队部分。在谱例X—16中鲁道夫首先唱出的朗诵调也颇具特色。这是普契尼作品中非常典型的一种节制低调、没有重音的宣叙调，也暗示着当时法国歌剧模式的影响。此处在和声上相当明确，相当常规地在A大调和E大调之间运动，仅在低音出人意料地运动到三级和六级时才有了些许特殊的音乐趣味（谱例X—16的第2小节和第5小节）。就和声而言，《波希米亚人》总体上似乎比普契尼此前和之后的作品都保守一些。

329

谱例 X—16：普契尼《波希米亚人》，第一幕





在《波希米亚人》取得成功之时，普契尼已经开始与贾科萨和伊利卡合作创作新的作品，此作取材于维克托利恩·萨尔杜［Victorien Sardou］充满暴力的戏剧作品《托斯卡》［*La Tosca*］，背景为十八、十九世纪之交拿破仑战争时期的罗马。这出反对压迫统治的英雄性斗争在某些方面让人想到意大利复兴运动。但此剧也有着一种强有力的新的现实主义：在歌剧的第二幕中，一个酷刑折磨的场景发生在台后但可以听到，而女主人公托斯卡杀死邪恶的斯卡皮亚［Scarpia］的过程则完全呈现在观众眼前。歌剧《托斯卡》［*Tosca*］（歌剧的剧名省略了原作剧名中的定冠词）的音乐是普契尼的各种早期风格的某种不甚妥帖的混合。对传统音响的非功能性运用——如开头 $B^\flat$、$A^\flat$ 和 E 音上的根音位置的大三和弦系列（这些和弦后来与斯卡皮亚这一角色相联系）——与旧式的和声配置（使用大量重属，自十九世纪早期以来就是客厅音乐的常见手法）并置。托斯卡与卡瓦拉多西［Cavaradossi］在第一幕的二重唱就包含有这样一个段落（请见谱例 X—17）。类似这样的音乐[10]——时有平庸之嫌——出现在此剧各种不同的语境中。但此类段落对于歌手而言常常尤为适合，普契尼的歌剧，包括那些写于二十世纪的作品（尤其是 1904 年的《蝴蝶夫人》［*Madama Butterfly*］、1910 年的《西部女郎》［*La Fanciulla del West*］、1918 年的《贾尼·斯基基》［*Gianni Schicchi*］以及 1926 年

330

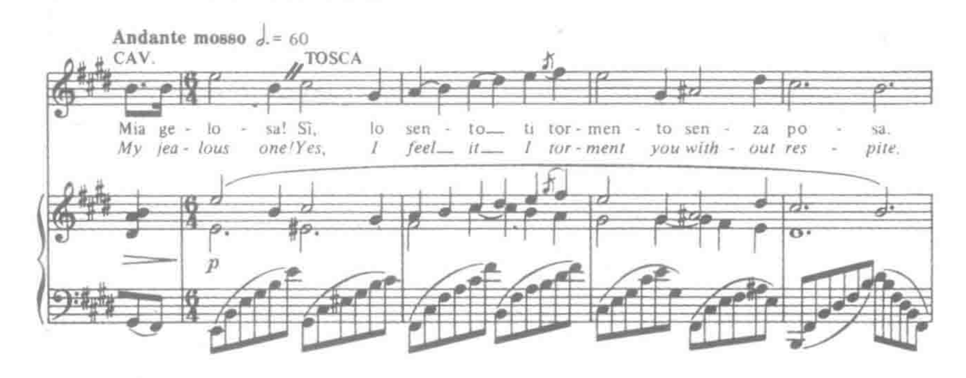
10. 有证据表明作曲家是在这首二重唱创作完成之后，才确定其在戏剧情节中的位置。请见 William Ashbrook, *The Operas of Puccini*（London, 1968）, pp. 70–71.



阿道夫・霍恩斯坦［Adolfo Hohenstein］于 1899 年为普契尼的《托斯卡》设计了这张海报

的《图兰朵》［*Turandot*］），总是包含有足够多的此类过耳难忘的曲调，让歌手和观众心满意足，并再度保证了至少从罗西尼开始的意大利歌剧传统的连续性。

谱例 X—17：普契尼《托斯卡》，第一幕



十九世纪后期的法国歌剧

331 十九世纪下半叶，在法国没有任何歌剧作曲家能够在地位和影响力上与瓦格纳和威尔第这样的巨擘相提并论。迈耶贝尔的《先知》在1849年大获成功，但当其《非洲女》[*L' Africaine*]（1865）在作曲家去世后举行首演时，遵循旧有模式的大歌剧显然已经开始衰落。大约在十九世纪中期，一种新型歌剧正在崛起，主要是在法国喜歌剧院。这一歌剧体裁被称为抒情歌剧[*opéra lyrique*]，此类作品几乎没有大歌剧的浮华盛况，主要取材于源自近现代文学作品的辛酸的爱情故事，并且在很大程度上排斥任何形式的暴力（无论是剧场性的还是音乐上的）。涉足抒情歌剧的最年长的作曲家是昂布鲁瓦·托马（1811—1896），此人曾在1820年代晚期与柏辽兹共同就读于巴黎音乐学院并与后者竞争，而半个世纪之后当德彪西进入该学院接受教育时，他已是那里的院长。早在1837年，他的第一部歌剧《双梯》[*La Double Echelle*]就在法国喜歌剧院上演，其《酋长》[*Le Caid*]（1849）和1850年的《夏夜之梦》[*Le Songe d'une nuit d'été*]（即《仲夏夜之梦》——然而，该剧的情节是关于莎士比亚的故事，而不是由莎翁所写的戏剧）使他成名。他最为出名的作品《迷娘》[*Mignon*] 于1866年问世，根据歌德的《威廉·迈斯特》[*Wilhelm Meister*]而作，《哈姆雷特》则创作于1868年。这些作品的形态和风格似乎有意怀旧：其中宣叙调所占比例不小，而且遵332 循法国传统，通常有着优美的曲调，独唱部分则常常呈现为清晰可辨的曲体形式。托马的音乐听来甜美悦耳，典雅得体。音乐中有大量复拍子的抑扬顿挫的重复性节奏，不时出现的半音化笔触则完全是装饰性的。在《迷娘》第一幕的浪漫曲“你可知那地方”[Connais-tu le pays][11]（谱例X—18）中，音乐似乎是模式化的，完全在意料之中，表明与巴黎沙龙中演唱的感伤浪漫曲有着明确的亲缘关系。

11. 这首出自歌德《威廉·迈斯特》的诗的原始版本“你可知那个地方”[Kennst du das Land]曾由舒伯特谱曲，效果卓著。

谱例 X—18：托马《迷娘》，“你可知那地方”



在抒情歌剧领域，最为人所铭记的作曲家是查尔斯·古诺（1818—1893），也是巴黎音乐学院培养出的高材生。古诺在其职业生涯最活跃的时期，写作了大量教堂音乐，为钢琴和器乐合奏组而作有多部作品，以及用多种语言的文本而创作的歌曲大约有二百首（他为人所熟知的《圣母颂》[*Ave Maria*] 是为巴赫《平均律键盘曲集》第一首前奏曲而写的助奏旋律，此作最早是为拉马丁的一首诗作而谱写于 1852 年，1859 年配上了如今所看到的文本），他的第一部舞台作品《萨福》[*Sapho*] 于 1851 年上演于巴黎歌剧院。古诺最早的、也是最伟大的成功之作是《浮士德》[*Faust*]，最早于 1859 年在巴黎的抒情剧院 [Théâtre lyrique] 上演（用对白）。古诺和他的脚本作者朱尔·巴比埃 [Jules Barbier] 都有着十九世纪后期法国人对歌德《浮士德》日益增长的迷恋情结。但主创者决定将此剧的戏剧动作主要局限于一个片段，即浮士德与玛格丽特（格丽卿）的关系。此外，在首演之前此剧经过大量删减和修改，有时甚至威胁到这个有限的叙事的可理解性。十年之后，古诺进一步做出实质性的修改，其中最重大的变动是用宣叙调取代对白，并加入一个芭蕾场面。这个经过修改的版本享誉全欧，在二十世纪依然是一个主要的保留剧目。

《浮士德》中的朗诵调演唱（包括作曲家后来加入的宣叙调）或许是整部作品

最令人满意之处。尤其是浮士德与梅菲斯托交谈时的人声风格，遵循着日常讲话的重音，并在一定程度上反映了真实对话的步调——尽管法国歌剧偏爱规律的节奏节拍和优美曲调。那些具有相对固定形式的完整片段，即咏叹调、歌曲、重唱和乐队音乐，往往引人入胜，但对于有些人而言则略嫌肤浅。与托马的音乐一样，古诺的音乐中也常有客厅音乐典型的复拍子节奏，其和声风格则几乎没有体现出这一方面的新发展。早在第一幕中便可看到这种写作风格的例子。梅菲斯托向浮士德保证（以灵活的、在戏剧上具有说服力的朗诵调）后者还能够体验和享受到青春、欢乐和爱情，两人唱起欢快质朴的曲调（请见谱例 X—19）。许多德国人感到歌德以及他所塑造的浮士德这个角色所具备的卓尔不群的智性能力和天马行空的想象力并未在古诺的歌剧中得到恰当的尊重和体现，直至现今，在德语国家中，这部作品仍被称为《玛格丽特》[*Margarethe*]。

333

谱例 X—19：古诺《浮士德》，第一幕



歌剧《罗密欧与朱丽叶》[*Roméo et Juliette*]于1867年在抒情剧院首演，1888年上演于巴黎歌剧院。比之于歌德名著中严肃沉重的哲学和宗教意味，对于这部著作而言，古诺音乐中占统治地位的抒情性似乎更为合适。第二幕结尾和第四幕开头主要角色的两首二重唱中，平行六度的甘美歌唱（第四幕的二重唱还有12/8拍的柔和运动）听来非常符合戏剧情境。如果说在《浮士德》中，古诺几乎没有受到其前辈同胞柏辽兹对同一题材的音乐处理的影响，[12] 那么他的《罗密欧与朱丽叶》则显露出作曲家对柏辽兹"戏剧交响曲"《罗密欧与朱丽叶》的熟知：例如，这两部作品的开始都是一首前奏，是由合唱队唱出的节奏有序的宣叙调。

334

抒情歌剧三位主要作曲家中最年轻的是托马在巴黎音乐学院的学生，朱尔·马斯内，其歌剧创作生涯始于1867年其《姑婆》[*La Grand' Tante*]在巴黎歌剧院的



巴黎歌剧院的宏伟楼梯（加尼叶大厅[Salle Garnier]）

12. 古诺这部歌剧所呈现的某些情境与柏辽兹《浮士德的惩罚》中的情境相对应：浮士德在书房里，饮酒场景，以及玛格丽特在其房间里唱起《图勒国王之歌》[*The King of Thule*]的场景。

演出。他后来的一系列作品日益得到公众的赞誉，从而声名鹊起——《拉合尔国王》[*Le Roi de Lahore*]（1877），《埃罗底阿德》[*Hérodiade*]（1881），并最终随着1884年的《曼侬》[*Manon*]（取材于普雷沃的小说）[13] 而达至巅峰。《曼侬》是抒情歌剧的缩影。所有的焦点都集中在曼侬这一个人物身上，这个可爱的风尘女子最终香消玉殒时依旧甜美歌唱（在麦哈克［H. Meilhac］和吉尔［P. Gille］为这部歌剧撰写的脚本中，最终结局的发生地点不是路易斯安那，而是通往勒阿弗尔［Le Havre］的路上）。全剧的情绪基调不是悲剧性的，而是一种苦乐参半的哀婉情愫，音乐在大部分时间里温和悦耳。在马斯内的处理方式中有一种典型的法国式的克制。对白[14] 常常以音乐话剧的形式出现，即在音乐的背景下将台词朗诵出来，但与这一体裁相联系的强烈的表现性却几乎无迹可寻。在那对恋人经过长期分离之后最后一次相聚时，男主人公德・葛利欧［Des Grieux］在激情迸发中呼唤着曼侬，而这一呼唤在四小节之内便平息为很弱的力度，随后是沉默（谱例 X—20），其后音乐再起，9/8 拍，温柔舒缓。要看到这一场所体现的情感与当时日益占据主导的瓦格纳乐剧的情感之间的剧烈反差，我们可以回想一下《特里斯坦与伊索尔德》第二幕中一个类似的戏剧情境。当两位恋人相见时，乐队中不断攀升的模进构筑起一个炽烈的高潮，两人互诉衷肠，在各自的最高音区唱出无比激动、支离破碎的句子。相比之下，马斯内作品的这个场景则显得文雅、节制，极具高卢特色。

335

谱例 X—20：马斯内《曼侬》，第五幕



---

13. 请见前文第 377–378 页。
14. 对白是法国喜歌剧院的传统惯例，《曼侬》的首演也在此举行。

抒情歌剧的甜美和温情彻底俘获了“全巴黎”[le tout Paris] 的心，以至于喜剧性歌剧几近消失。后来，在 1855 年，一位来自科隆的雄心勃勃的年轻音乐家，雅克 · 奥芬巴赫（1819—1880）在爱丽舍宫的世界博览会会场内设置了一个小型的新剧场，名为“巴黎谐剧院”[Les Bouffes parisiens]。奥芬巴赫以前曾是一名技艺高超的大提琴演奏家，并且在主要上演话剧的法兰西喜剧院 [Comédie française] 担任了七年的音乐指导，此时他又将自己的才华用于创作、指导和指挥一种新的音乐戏剧类型：步履快速、轻松活泼、充满讽刺意味的歌剧作品，配以富有活力、较为通俗的音乐。这些轻歌剧带有旧日的歌舞杂耍表演的某些程式，对白中间穿插着歌曲、合唱和舞蹈。音乐中有大量流行舞曲的节奏：华尔兹、加洛普、方阵舞曲 [quadrille] 以及康康舞。

奥芬巴赫所取得的首次成功是《地狱中的奥菲欧》[*Orphée aux enfers*](1858)，其后是一系列的成功之作，包括 1864 年的《美丽的海伦》[*La Belle Hélène*] 以及他最受欢迎的作品，1866 年的《巴黎人的生活》[*La Vie parisienne*]。这些喜剧作品的效果常常依赖于对传统礼节的荒诞违背：男爵们似乎愚蠢得无可救药，奥林匹亚众神跳起了康康舞。一个靴匠和一个手套小贩以高雅风格的花腔二重唱赞美着各自的职业。而当合唱以最快的速度用音符时值平均的急嘴歌风格演唱时，我们可以觉察到对法国朗诵调最尊贵传统的嘲弄。这样一种轻浮的风格在第二帝国走向衰落的岁月里颇能引发共鸣，此时拿破仑三世宫廷表面上的浮华之下是其内部的日益羸弱。奥芬巴赫甚至在 1862 年被授予法国荣誉军团骑士勋位 [Chevalier de la Légion d' Honneur]。但当法兰西第二帝国在 1870—1871 年的灾难性事件中终结时，[15] 他被认为属于旧有政权，使得其职业生涯似乎难以为继。虽然他随后的两部轻歌剧《漂亮的香水调制师》[*La Jolie Parfumeuse*]（1874）和《富有的面包师》[*La Boulangère a des écus*] 也取得了一定的成功，但他后来在德拉盖特剧院 [Théâtre de la Gaité] 的总监工作以惨败告终。

336

经历了 1875—1876 年在美国的音乐会巡演之后，奥芬巴赫回到巴黎，健康状况糟糕，于 1880 年去世前仍在挣扎着想要完成他最富雄心的作品《霍夫曼的

---

15. 当获胜的德军攻占巴黎时，法国人不幸地发生了内讧。1871 年，新建立的共和国政府甚至围攻巴黎，试图从巴黎公社的手中夺取这座城市，这次行动中的死亡人数超过了抵抗德军时的死亡人数。

故事》[*Les Contes d'Hoffmann*]。这部作品的配器部分由欧内斯特·吉罗[Ernest Guiraud]续写完成，于 1881 年 2 月在法国喜歌剧院首演。《霍夫曼的故事》的脚本将 E. T. A. 霍夫曼所写的三个短篇故事巧妙地结合在一起，是由朱尔·巴比埃和米歇尔·卡雷[Michel Carré]根据此前已有的舞台剧《霍夫曼的幻想故事》[*Fantastiques d'Hoffmann*](1851)改编而成。作为一种情节构架的手段，霍夫曼本人成为剧中的一个角色，向他的酒友们讲述一个个故事（他也是这些故事的主人公）。奥芬巴赫给予这些苦乐参半的幻想故事以极其多样的音乐表现。承载对话的宣叙调从连珠炮式的清宣叙调风格到带有华丽乐队伴奏的戏剧性朗诵调不一而足。剧中还有轻歌剧式的带有活泼的合唱叠歌的分节歌，以及快速运动的合唱急嘴歌，让人想起罗西尼。第二幕中达佩图托[Dapertutto]的咏叹调“灿烂的钻石”[Scintille diamant]对当时盛行于法国歌剧的略带半音化的感伤咏叹调进行了半严肃性的模仿；而这一幕开头著名的船歌慵懒的 6/8 拍运动则体现了抒情歌剧所偏爱的那种平淡的音乐表达。这首歌曲——奥芬巴赫所有创作中最出名的音乐，但几乎无法代表他的风格——借自作曲家并不成功的浪漫歌剧《莱茵河的水妖》[*Die Rheinnixen*]（维也纳，1864 年）。

偏离抒情歌剧常规的另一种情况可以在乔治·比才（1838—1875）那部长期备受青睐的《卡门》[*Carmen*]中看到。比才也是巴黎音乐学院科班出身，在他短暂的一生中创作了各种类型的大量音乐作品：一部《C 大调交响曲》(1855),



《卡门》，第一幕，艾琳娜·欧布拉佐娃[Elaina Obratsova]在这个大都会歌剧院制作的版本中担任卡门一角。

两部经常上演的管弦乐组曲（其中第二部是在比才去世之后由欧内斯特·吉罗整理而成）——起初是作为阿尔封斯·都德[Alphonse Daudet]的戏剧《阿莱城姑娘》[*L' Arlésienne*] 的配乐——以及多部钢琴作品。他作为歌剧作曲家的职业生涯以1863年的《采珠人》[*Les Pêcheurs de perles*] 为肇始。无论是《采珠人》还是其后的戏剧作品都未能引起多少反响，直至1875年《卡门》首演——就在作曲家去世前三个月。此剧首演于法国喜歌剧院，采用的是对白而非宣叙调，遭到公众和媒体的强烈反感：其情节和动作被认为过于现实，甚至是粗鄙而不得体的，比才的音乐也被描述为不悦耳，甚至是“瓦格纳式的”。后来吉罗为此剧谱写了宣叙调，1875年，这个新版本的《卡门》在维也纳更具接受和包容能力的观众面前上演，并很快成为国际乐坛歌剧保留剧目中的一部主要作品。

337

正如马斯内的《曼侬》和普契尼的《曼侬·莱斯科》，《卡门》的女主人公也是全剧的中心角色。但这个西班牙吉卜赛人卡门与悲情的曼侬全然不同：大胆、神秘、充满诱惑、毫无怜悯之心，她在震惊观众的同时也令他们着迷。这部歌剧的另一极具吸引力的地方是比才音乐中大量的地方色彩。剧中有一些歌曲和舞曲是模仿吉卜赛音乐——塞吉迪亚舞曲 [seguidilla]（一种近似波莱罗的西班牙舞曲），还有第一幕中卡门所唱的著名的哈巴涅拉。《卡门》大部分音乐的风格对于十九世纪的法国听众而言应该是相当熟悉的。甚至连抒情歌剧的文雅风格有时也非常明显。其中一个例子是第三幕中米卡埃拉 [Micaela]（依照抒情歌剧典型的女主人公而塑造的天真质朴的女子）的咏叹调“我说我什么也不害怕” [Je dis que rien ne m' épouvante]，其9/8拍的舒缓运动和高音乐器歌唱性的甘美伴奏若是放在托马或古诺的歌剧中，听来也会非常合适。此剧中也明显可以听到意大利歌剧影响的痕迹。第二幕的“斗牛士之歌”脍炙人口的叠歌部分——人们可能原本期待这首歌尤其具有西班牙风味——有着不加修饰的进行曲似的伴奏，而这是自威尔第早期作品以来的意大利歌剧中英雄性男高音咏叹调的一个传统手法（谱例X—21）。这段音乐中唯一没有意大利因素的是法文歌词及其陈述上的某些特点：第二小节“gar–”上的花唱，将不发音的“de–”置于突出的节奏点上，这些手法都赋予这个句子一种鲜明的法国风味。此外，在一些更为重要的方面，《卡门》为法国本土歌剧带来了可与威尔第巅峰之作相媲美的力量：流畅鲜活的戏剧，音乐对角色性格的生动刻画，以及（最为重要的）丰富多彩的乐队处理。

338

谱例 X—21：比才《卡门》，第二幕，"斗牛士之歌"



《卡门》的西班牙风格是当时盛行于法国歌剧的异域风情的一个相对低调的例子。1872 年，卡米尔·圣–桑（1835—1921）的《黄衣公主》[*Princesse jaune*] 是最早采用当时风行的东方题材的作品之一，随后其他同类题材的作品接踵而至，例如恩斯特·雷耶（1823—1909）的《萨朗波》[*Salammbô*]（1890）。（然而，此类歌剧中最著名的作品诞生于意大利：普契尼的《蝴蝶夫人》。）《卡门》的一个不那么顺应风尚的特点是其现实主义的情节，基于普罗斯佩尔·梅里美 [Prosper Mérimée] 的小说：严肃地描绘普通人（包括在公众场合吸烟的女子们），让情色与暴力两相碰撞。奥诺雷·德·巴尔扎克和埃米尔·左拉 [Émile Zola] 文学作品中对普通人生活坦诚细致的描写显然影响到了《卡门》，而此剧反过来又成为古斯塔夫·夏庞蒂埃的《路易斯》[*Louise*]（1900）这类作品以及十九世纪末意大利歌剧中"真实主义"的重要典范。

339 大约从 1860 年开始，瓦格纳和瓦格纳主义日益成为巴黎文化生活中的一个热点问题。就在 1861 年《汤豪瑟》在巴黎惨败的前一年，瓦格纳的几部作品—包括《特里斯坦与伊索尔德》的前奏曲——还可以在音乐会演出中听到。1861 年之后，巴黎的剧院普遍回避瓦格纳的作品，这种情况一直持续到将近十九世纪末。在 1895 年之前，唯有《罗恩格林》《女武神》和短期上演的《黎恩济》

能够在巴黎听到。除了少数瓦格纳迷去慕尼黑或拜罗伊特朝圣外，法国人只能接触到瓦格纳作品的一些片段，偶尔在一些音乐会上演出，例如新音乐会协会［société des nouveaux concerts］（由夏尔 · 拉穆勒［Charles Lamoureux］于1881年创办）举行的音乐会，或是在私人晚会上。然而，虽然法国人对瓦格纳的乐剧作品知之甚少，但在巴黎的文学艺术界还是掀起了一股瓦格纳热潮。象征主义诗人，尤其是波德莱尔和马拉美，对瓦格纳的散文著述有一些了解，并声称自己的文学理论受到他们所认为的瓦格纳体系的影响。创办于1885年的《瓦格纳评论》［*Revue Wagenérienne*］更多是一份文学期刊而非音乐杂志，其撰稿人包括马拉美、保尔 · 魏尔伦［Paul Verlaine］、维利耶 · 德 · 利尔−亚当［Villiers de L'isle−Adam］和于斯曼［J. K. Huysmans］等作家。甚至是画家，如奥迪隆 · 雷东［Odilon Redon］、方丹−拉图尔［Fantin−Latour］和年轻的塞尚，都通过描绘瓦格纳作品中的场景来寻求加入瓦格纳主义阵营——而他们自己却无法直接体验这些作品。

在法国，歌剧本身则不像其他艺术领域那样对瓦格纳主义产生积极响应。直至十九世纪末，抒情歌剧的音乐风格和戏剧风格仍旧占据主导。但在1884年，恩斯特 · 雷耶的《西古尔德》［*Sigurd*］的情节（若非音乐）明显受到《指环》的影响。还有一位年轻的法国歌剧作曲家有意采用瓦格纳式的风格手法，他就是埃马纽埃尔 · 夏布里埃（1841—1894）。他的《格温多林》［*Gwendoline*］（1886）中有一首出名的爱情二重唱，常被认为与《特里斯坦》有相似之处，而结尾的大火又让人想起《指环》。这部歌剧中的某些音乐写作有意采用半音化手法，但模仿瓦格纳的和声风格似乎并不是夏布里埃惯常的音乐表达方式。比半音化更为常见、更具创新的是对增三和弦的色彩性运用，以及将一系列根音位置的和弦进行非功能性的并置——这些技法或许更让我们想起德彪西而不是瓦格纳。

作为拉穆勒音乐会的助理指挥，夏布里埃与该系列音乐会的另一位年轻指挥家都对瓦格纳的音乐充满热情，此人便是樊尚 · 丹第（1851—1931）。这位瓦格纳乐剧坚定不移的崇拜者为自己的歌剧《费尔瓦尔》［*Fervaal*］（1897）和《陌生人》［*L'Etranger*］（1903）撰写脚本。《费尔瓦尔》对凯尔特题材进行了神秘的象征性处理，从头至尾有音乐贯穿。正如同一时期的许多法国歌剧，此剧

中也有明确可辨的宣叙调：灵活的、旋律有限的朗诵调，很大程度上受制于文本的节奏。这种演唱风格融入一种更加辽阔悠远的抒情风格——正如瓦格纳的晚期作品，其中音乐对文本的处理几乎是严格的音节式的。在谱例 X—22 中，督伊德教的牧师阿尔法加德［Arfagard］正是以这种更具旋律性的风格宣布战争计划。这个例子也在一定程度上显示出丹第和声风格的兼收并蓄。前两小节中，根音相隔三全音（G 和 D$^{\flat}$）的自然音和弦并置在一起，B 大调音响（在“guerre”处）由半音变化的七度音响和一个增三和弦予以回应。此类和声手法大约就是从这时起开始成为德彪西作品的标准技法。但在此例的最后几小节中，丹第让音乐进入一个线性的半音进行，听来仿佛直接出自《特里斯坦》。这种将“印象主义”声音与瓦格纳半音化相结合的手法体现了十九世纪末法国音乐的姿态立场，即便在对拜罗伊特精神和风格的屈从看似不可避免时，法国作曲家总是能够保留某些属于他们自己的特征。

340

谱例 X—22：丹第《费尔瓦尔》，第一幕



第十一章
民族主义音乐

民族主义，十九世纪欧洲生活和文化中一股影响力与日俱增的力量，要求一个人的忠诚之心主要属于一个在种族上同质的国家，即一个“民族”，而不是属于某个王朝或某个宗教群体。民族主义观点的一个推论即是，文化产品应当反映其产生的该民族国家的特征。纵观此前的整个欧洲历史，政治理想和社会理想在范围上一直是超越民族的。罗马帝国一直是国家观念体系的典范，其影响力从中世纪的神圣罗马帝国持续到十七世纪关于统一的世界文明的理念。中世纪的欧洲文化以统一的宗教观念和共同的语言（拉丁语或希腊语）为特征；对于文艺复兴和所有新古典主义文化而言，古希腊和罗马的文明提供了超越民族差异的规范。而在英国——虽然在地理上处于孤立位置但在贸易和工业上比大多数国家更超前——我们可以觉察到民族主义最早的明确表现。十七世纪的清教革命（在弥尔顿等人心中）激发了民族团结的强烈感情，英国开始被看作是一个单一的民族，像古代以色列的各个部族那样以共同的目标和信仰而统一在一起。 341

十八世纪下半叶，在多个国家中都可以感受到民族主义的动力，例如卢梭的“主权在民”和“共同意志”[*volonté générale*]（似乎与“民族意志”[*volonté nationale*] 相近），珀西和赫尔德出版的诗集中对“民间”产物的颂扬。事实证明，美国和法国的革命成为这两个国家强大的凝聚力量，通过爱国热情巩固和强化了民族身份。在十九世纪这个“欧洲民族主义的时代”，德意志和意大利为争取自由和统一的长期斗争反映了一种日益增强的信念，即国家应当与民族或语言有一致的边界。而且事实再次证明，政治动荡和革命既是民族主义运动的动力，也是民族主义运动的工具。1830 年和 1848 年撼动欧洲大部分地区的起义事件逐渐从巴

342 黎向外扩张，从而具有强烈的民族爱国色彩。尤其是在1848年，法国在政治上的进展被德累斯顿、布达佩斯、布拉格等地积极效仿，激发了德意志人、匈牙利人和波希米亚人争取独立和统一的热情。

寻求民族身份的运动在文学和艺术界与在政治领域一样迅速引起反响。在十九世纪早期，对“边缘”语言（如捷克语、匈牙利语和俄语）作为文学载体的兴趣迅速升温，对地方性的历史、习惯和民俗的新的自豪感也开始取代自十七世纪以来便统治着欧洲文化的古典主义和对法国文化的推崇。在音乐中，这种新的精神以多种方式得到展现，例如瓦格纳对日耳曼神话的颂扬，威尔第对历史和文学题材的运用，都呈现了其各自的政治意图。更为具体地说，民族主义可以被视为对民间歌曲和民间舞蹈、对被认为是一个民族特有的音乐语汇的新的热情。作曲家有时有意识地采用这些本土音乐特征，将之融入艺术音乐的传统体裁中，使得一种普遍风格呈现出具有特殊地方色彩或“民族主义”色彩的各种变体。因此，民谣剧中对古代英语歌曲的运用、韦伯在《自由射手》中对德意志男声合唱［*Männerchor*］风格的采纳，甚至是法国喜歌剧中对大革命节庆合唱的模仿，或许都可以被视为音乐民族主义的例证。

从维也纳圆舞曲的发展中也可以看出类似的倾向。这种舞曲起源于总体被称为德意志舞曲［*Deutsche*］或连德勒舞曲［*Ländler*］的各种乡村舞曲，后在十八世纪晚期从奥地利的阿尔卑斯山区及其周边地区传播到维也纳优雅的舞厅中。虽然在此过程中，圆舞曲原有的跳跃和点踏性的运动改换为一种更为端庄得体的平滑流畅的效果，但其地方特色和平民色彩依然有着强大的吸引力。在十九世纪的前二十年，圆舞曲迅速传遍欧洲各地，成为舞厅舞蹈中最受欢迎的一种。贝多芬、舒伯特和胡梅尔都创作了这样的舞曲（虽然冠以不同的名称），显然是用于跳舞，却显示出更高的艺术修养。在十九世纪早期最出名的钢琴作品之一——韦伯的回旋曲《邀舞》［*Aufforderung zum Tanz*］（1819）中，圆舞曲成为一首音乐会作品，同时也显现出其日后典型的曲体轮廓，即带有引子和尾声的一系列单独的舞曲。在整个十九世纪，圆舞曲在“严肃”音乐中频频露面，如柏辽兹的《幻想交响曲》、肖邦的圆舞曲、古诺《浮士德》的第二幕终场，以及勃拉姆斯的《爱之歌圆舞曲》［*Liebeslieder Walzer*］。

当圆舞曲最初掀起的热潮在法国和英国逐渐消退时，它又在其发源地维也纳

焕发出新的光彩，并再次盛行。在约瑟夫·兰纳（1801—1843）和老约翰·施特劳斯（1804—1849）这两位作曲家、指挥家和小提琴家手中，人们所熟悉的“维也纳圆舞曲”的形态逐渐成型：五至七支舞曲组成的一个系列，每支舞曲由两个八小节或（后来的）十六小节段落组成，整首作品前有引子，后有尾声。除了特点鲜明的圆舞曲节奏外，这种音乐也以一些小提琴演奏技法为特征，例如在空弦上演奏、三度的双音以及频繁的滑音——这种技法让人想起民间奏乐的音响（后被置于帝国首都维也纳的舞厅和露天音乐会），具有怀旧色彩。在1820年代，这些舞曲开始出版问世，其曲名常常是创作的地点或场合，例如，施特劳斯的《小鸽子圆舞曲》[*Täuberln-Walzer*]（因一家名为“两只鸽子”[Zu den zwei Tauben]的酒馆而得名，1826），再如兰纳的《美泉宫》[*Der Schönbrunner*]（1842）。比施特劳斯更为出名的是他的儿子，小约翰·施特劳斯（1825—1899），他与弟弟约瑟夫·施特劳斯（1827—1870）一同将维也纳圆舞曲推向前所未有的鼎盛时期。随着小约翰·施特劳斯的《蓝色多瑙河》[*An der schönen blauen Donau*]和《维也纳森林的故事》[*Geschichten aus dem Wienerwald*]这些名曲的问世，这一体裁

343



小约翰·施特劳斯与他的乐队，来自当时的印刷品。

的发展在1860年代达至顶峰。这样的音乐很容易以多种不同的乐器组合而在酒馆、舞厅和音乐厅等各种场合上演。我们可以在其中听到流行语汇和高雅风格的融合，以强烈的地方爱国主义将社会的各个阶层团结起来。

匈牙利

344 音乐中民族主义的影响在新出现的民族国家中当然要比在既存国家中鲜明得多，匈牙利即是如此。这个国家与欧洲许多其他国家一样，在十九世纪的进程中逐步建立起自己的民族身份。这一地区被马扎尔人占领了几百年，在十六世纪和十七世纪处于土耳其的统治之下，到了十八世纪又被奥地利的哈布斯堡王朝所统治。在1830年代，这里开始了一场改革和独立运动，虽然几经波折，最终在1867年得以完成。在奥地利统治时期，西方艺术音乐在匈牙利贵族中间得到繁荣发展。米夏埃尔·海顿（1737—1806）和卡尔·迪特斯·冯·迪特斯多夫（1739—1799）都受雇于纳吉瓦拉［Nagyvárad］（今罗马尼亚的奥拉迪亚马雷［Orade Mare］），约瑟夫·海顿则在艾斯特哈齐宫度过了其漫长职业生涯的大部分时间，匈牙利的第一座常规歌剧院就是在他的指导下于1768年落成。

十八世纪晚期，在匈牙利盛行着一种植根于本土民间音乐的音乐语汇：这就是“维尔本科斯”［*Verbunkos*］舞曲，这种舞曲风格有时作军队招兵之用（其名称来源于德语“Werbung”，意为“征兵”）。

这一风格的特点是交替的慢速段落与快速段落（分别称为“*lassu*”和“*friss*”）、具有明确重音的节奏（带有许多附点音型和三连音），以及丰富多彩的小提琴装饰音。维尔本科斯舞曲的一种特有的终止式是一种附点节奏的骈枝音［*cambiata*］音型，称为“*Bokázo*”（谱例XI—1）。这种音乐语汇在很大程度上与吉卜赛音乐家有所联系（虽然并非由后者创造），后来被很多其他音乐家所采用，直到十八世纪早期在雅诺什·比哈里［János Bihari］和安塔尔·捷尔吉·塞尔马克［A. G. Csermák］等小提琴家手中成为一种具有民族风格地位的语汇。维尔本科斯舞曲随后的自然派生物是“恰尔达什”舞曲［*Csárdás*］，其早期形式与维尔本科斯舞曲

几乎不可分辨。这种舞曲虽然植根于民间音乐，但其最早为人所知大约是在 1840 年，几乎仅限于匈牙利首都佩斯的时髦舞厅中。另一种匈牙利本土音乐是“玛亚诺塔”[*Magyarnóta*]，十九世纪晚期的一种“流行的艺术歌曲”，将民间旋律元素与西方艺术音乐的标准和声配置相结合。

谱例 XI—1：维尔本科斯舞曲（Bokázo）



1830 年代，具有鲜明匈牙利风格的艺术音乐开始占据显要地位，主要是在其首都。1837 年，在佩斯建立了一座民族剧院，1840 年又开办了一所音乐学院。与这一运动相联系的首要音乐家是多才多艺的费伦茨 · 艾尔凯尔（1810—1893），他身为钢琴家、作曲家、指挥家，逐渐被看作是匈牙利歌剧的创立者。从 1840 年的《巴托里 · 马里亚》[*Bátori Mária*] 开始，艾尔凯尔（有时与他的四位同为作曲家的儿子合作）创作了九部歌剧，主要取材于当地的历史。在这些作品中，由宣叙调、咏叹调、合唱和间插歌舞组成的相当传统的结构在重要的节点处被维尔本科斯和恰尔达什舞曲的独特声音所润饰。例如，在《拉兹洛 · 胡尼亚第》[*László Hunyadi*]（1844）的第三幕中，有一个《菲岱里奥》式的场景，政治囚犯胡尼亚第在地牢里奄奄一息，他作为民族英雄的身份在维尔本科斯快速段落式的引入音乐中得到凸显（谱例 XI—2）。

345

谱例 XI—2：艾尔凯尔《拉兹洛 · 胡尼亚第》，第三幕



传统的匈牙利音乐语汇在被外国作曲家所采纳时逐渐为欧洲其他地区所熟知。贝多芬和舒伯特都曾偶尔模仿维尔本科斯风格。然而，此类音乐最主要的应用者和传播者是弗朗茨·李斯特，他1839年成功访问佩斯时首次显示出对祖国音乐的兴趣。[1]在随后的八年中，他谱写了一系列民族旋律与狂想曲，这些音乐的改编版就是著名的《匈牙利狂想曲》。这些作品用钢琴精妙地模仿了吉卜赛乐队的音响，这种乐队由小提琴、木管和匈牙利大扬琴［cimbalom］（一种古老的匈牙利杜西玛琴）组成。这种风格中夸张的装饰——主要是与维尔本科斯快速段落中的小提琴独奏相联系——极其符合李斯特对炫技即兴演奏的偏爱。谱例XI—3a所示为《第九匈牙利狂想曲》（“佩斯的狂欢节”［*Le Carnaval de Pesth*］）开头的八小节主题。这个主题之后是一系列装饰变奏，其中之一为谱例XI—3b所示。

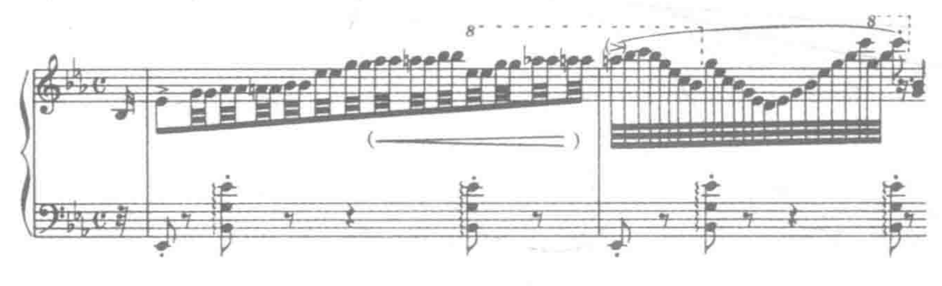
346

谱例XI—3：李斯特《第九匈牙利狂想曲》

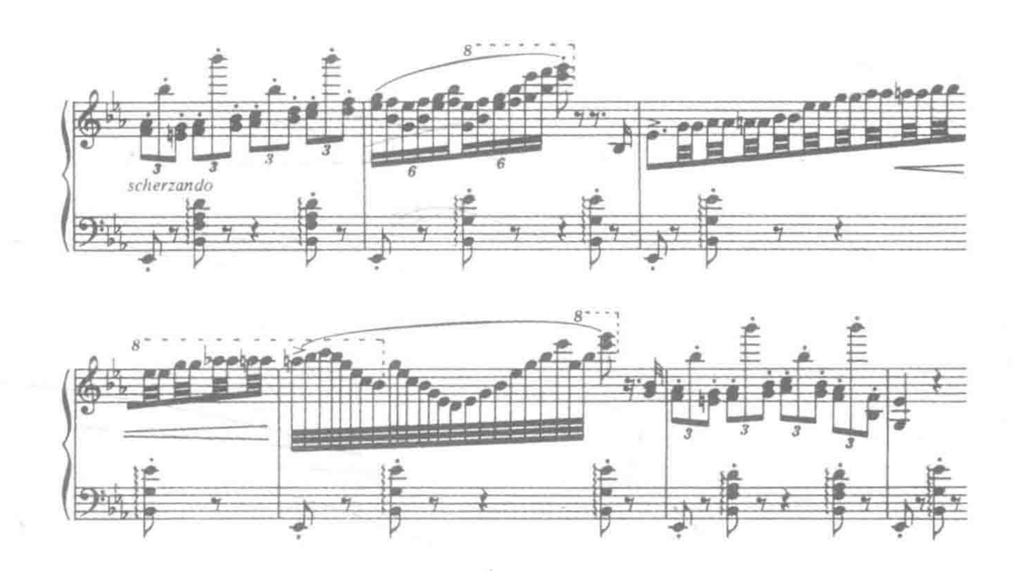
a. 第20—27小节



b. 第53—60小节



1. 请见前文，第214页。



在这段变奏中，原主题中从小字一组的 $E^{\flat}$ 音到小字一组的 $B^{\flat}$ 音的旋律运动被跨越两个半八度的一掠而过的音乐姿态所取代；这一手法以及随后出现的大跨度跳进音型很可能意在模仿大扬琴以槌击弦的音乐语汇。另一种不那么明显的对匈牙利音乐的模仿是这一旋律的构建。维尔本科斯音乐的音阶常常包含降二级和升四级。这里固执的 A 音，虽然实际上只作为经过音出现在正常的四级音 $A^{\flat}$ 与五级音 $B^{\flat}$ 之间，但仍赋予音乐以一种耐人寻味的异域色彩。李斯特后来又将“匈牙利风格”融入迥然相异的作品中，如《庄严弥撒》[*Missa solemnis*]（1856）和清唱剧《圣伊丽莎白轶事》[*Die Legende von der heiligen Elisabeth*]（1857—1862）。正是在此类作品以及勃拉姆斯备受欢迎的《匈牙利舞曲》（为钢琴四手联弹而写，后改编为钢琴独奏和管弦乐作品）中，匈牙利音乐的改编广泛传播；而欧洲人对真正的匈牙利音乐的认知则要到二十世纪通过佐尔丹 · 科达依和贝拉 · 巴托克的研究才得以实现。

347

波希米亚

常有人告诉我，波希米亚人是德意志最具音乐性的民族，或许也是全欧洲最具音乐性的民族；一位声名显赫的德意志作曲家此时在伦敦向我宣称，

如果波希米亚人享有意大利人那样的优势，他们将会超越后者。[2]

查尔斯·伯尼，孜孜不倦的英国音乐史学家和旅行家，在1772年访问布拉格之后如是说。然而，正如伯尼也认识到的，那时的波希米亚反复遭受席卷中欧的战争之苦，最近一次是七年战争，腓特烈大帝于1757年在布拉格之战中取得了对奥地利的决定性胜利。

而甚至是在短暂的和平时期，他们最主要的贵族也依附于维也纳宫廷，极少居住在他们自己的首都；因此那些经济条件较差的、自幼便接受音乐教育的人，成年后却未能获得支持和鼓励来追求自己的音乐事业。

自1526年以降，波希米亚就是奥地利哈布斯堡王朝所统治的神圣罗马帝国的组成部分。在十六世纪的很大一部分时间里，帝国的皇帝们常常选择住在布拉格；贵族成员则也在布拉格修建宫殿以靠近权力中心，华丽的音乐建制在诸如金斯基［the Kinskys］（后来是贝多芬的赞助人）和切尔宁［the Czernins］等家族中建立起来。然而，到伯尼造访波希米亚之时，维也纳已经确立为神圣罗马帝国的中心。布拉格曾经的辉煌黯淡下来，于是波希米亚音乐家通常会在其他地方谋求职位：如施塔米茨父子到了曼海姆，本达兄弟来到柏林和哥达，杜赛克去往伦敦和其他地区，还有大批作曲家和演奏家（包括约翰·巴普蒂斯特·万哈尔和利奥波德·科泽鲁赫来到了维也纳。

348

在十九世纪，波希米亚争取民族独立和完整的努力仅取得了很小的进展。虽然震荡欧洲许多首都城市的接连不断的起义在布拉格也激起波澜，但试图瓦解哈布斯堡王朝统治的一切努力都以失败告终。少数日耳曼人及其语言一直统治着这片主要由斯拉夫人（其母语为捷克语）组成的土地，直到十九世纪末。至1918年，波希米亚才与摩拉维亚和斯洛伐克统一起来，形成如今的捷克斯洛伐克。* 在十九世纪较早时期，虽然官方采取措施压制捷克语的使用，但捷克语文学还是得到了

---

2. Charles Burney, *An Eighteenth-Century Musical Tour in Central Europe and the Netherlands*, ed. Percy A. Scholes （London, 1959）, p. 131.

* 译者注：此书于1985年问世，捷克斯洛伐克尚未解体。

一定的繁荣发展。约瑟夫 · 荣格曼（Joseph Jungmann, 1773—1847）将大量著作翻译为捷克语，并编写了捷克语—德语词典，赋予捷克语以某种合法地位，而约翰 · 科拉（John Kolar, 1793—1852）极富民族主义色彩的著作则将捷克语诗歌提升到后世鲜有超越的境界。

托马谢克与斯美塔那

第一位具有国际声誉并主要在祖国度过职业生涯的波希米亚作曲家是瓦茨拉夫 · 扬 · 托马谢克（1791—1825）。[3]他成为布拉格一个作曲家圈子的中心人物，这个圈子的成员包括一些年轻的同胞音乐家，如作曲家扬 · 贝德里希 · 基特尔（1806—1868）和扬 · 瓦茨拉夫 · 沃日谢克（1791—1825），以及德意志—波希米亚人如钢琴家亚历山大 · 德莱绍克（1818—1869）和爱德华 · 汉斯立克，后者日后成为维也纳声名显赫的权威音乐批评家。虽然托马谢克为一些捷克语文本谱写音乐，并试图将波希米亚民间旋律融入自己的作品中，但他及其追随者的观念从本质上而言还是国际性的，他对音乐创作的“主流”——舒伯特等人——也产生了相当重要的影响。直到贝德里希 · 斯美塔那（1824—1884）职业生涯的后期，波希米亚才拥有了一位寻求创造独具民族特色的音乐艺术的本土作曲家。

1859 年奥地利军队被拿破仑三世击败，似乎标志着哈布斯堡王朝对波希米亚的控制有所松懈，此时斯美塔那是一名旅居瑞典的作曲家和钢琴家。一座为上演捷克语戏剧和歌剧的“临时剧院”［Provisional Theater］在布拉格建立，1862 年斯美塔那定居布拉格，意欲推动民族音乐文化的发展。在随后的二十年中，他用捷克语脚本创作了八部歌剧。《在波希米亚的勃兰登堡人》［*The Brandenburgers in Bohemia*］（1863）、《达利波》［*Dalibor*］（1867）以及《利布舍》［*Libuše*］（1872）皆为取材于波希米亚历史和传奇的严肃歌剧。这些歌剧的音乐风格有些保守，容易让人将之与《菲岱里奥》和《自由射手》相比较。然而，比这些作品更受欢迎

349

3. 请见前文第 119–120 页。



1866 年，特蕾西 · 吕考弗瓦［Teresie Rückaufova］在斯美塔那《被出卖的新嫁娘》中扮演玛莲卡［Marenka］。

的是斯美塔那的喜剧性歌剧《被出卖的新嫁娘》［*The Bartered Bride*］（1866，后有三次修改）、《两个寡妇》［*The Two Widows*］（1874）以及《秘密》［*The Secret*］（1878）。让作曲家有些苦恼的是，在公众的评价中，他的所有其他歌剧作品都被轻松活泼的《被出卖的新嫁娘》遮蔽了光芒。与奥托 · 尼古拉的《温莎的风流娘们儿》一样，斯美塔那的这部歌剧杰作自由地借用了较早时期的歌剧风格：宣叙调和咏叹调的风格常常让人想起莫扎特（第二幕的一首“口吃”歌曲似乎明显来源于《魔笛》中帕帕根诺和帕帕根娜的二重唱），而和声和器乐色彩在偏离古典规范时则似乎让人想起舒伯特。剧中也有一些音乐姿态倾向于“地方色彩”，第一幕中的一首波尔卡（由之前一首钢琴作品改编而来，1870 年在此剧的维也纳首演中被添加进去）让我们想起这种舞曲恰恰源自波希米亚；另一种波希米亚舞曲，充满三比二节奏的富里安特舞曲［Furiant］，则出现在第二幕中。

350　在斯美塔那职业生涯早期，作为一名有着远大抱负的钢琴家，他创作了大量钢琴音乐，采用的是当时盛行的体裁：变奏曲、练习曲、标题性乐曲、多首舞曲以及一首《G 小调奏鸣曲》（1846）——所有这些作品都在很大程度上受到李斯

特的影响。然而，李斯特这位移居国外的匈牙利作曲家典范的影响在斯美塔那音乐中最突出的体现是在后者的管弦乐作品中，斯美塔那是最早追随李斯特的脚步创作交响诗的作曲家之一：其最早的一批此类作品是《理查德三世》[*Richard III*]（1858）、《瓦伦斯坦营地》[*Wallenstein's Camp*]（1859）以及《哈孔·亚尔》[*Hakon Jarl*]（1861）。这些作品带有标题内涵，指涉了莎士比亚、席勒和欧伦施莱尔 [Oehlenschlager] 同名戏剧中的事件，在较为保守的风格语境中，这些作品也显示出作曲家对管弦乐写作的娴熟掌握。

斯美塔那管弦乐作品中最为重要的当然是他的史诗性交响诗套曲《我的祖国》[*Ma Vlast*]（约 1872—1879），由六首交响诗组成，分别名为《维舍拉德》[*Vyšehrad*]、《伏尔塔瓦河》[*The Moldau*]、《莎尔卡》[*Šarka*]、《波希米亚的平原与森林》[*From Bohemia's Woods and Fields*]、《塔博尔》[*Tabor*] 和《布兰尼克》[*Blanik*]。这些乐曲中所体现的波希米亚生活和传奇的片段——与斯美塔那的歌剧《利布舍》密切相关——被作曲家描述如下：[4]华丽壮观的中世纪城堡场景，伏尔塔瓦河缓慢庄严地流淌，亚马逊族式的波希米亚少女（莎尔卡）战胜敌人，约翰·胡斯追随者的武力征服。音乐中充满了标题性描绘手法，包括模仿战斗的喧嚣，描摹蜿蜒起伏的细流汇入伏尔塔瓦河，表现聚集在河岸边的农民。其中有带波尔卡节奏的“农民音乐”，而《伏尔塔瓦河》主要主题的一种形式中，大三度和小六度的结合也暗示了其民间音乐的渊源（谱例 XI—4）。在整部作品中，斯美塔那显示出在写作悠长旋律线条和多样的风格化配器方面的卓越天赋。《波希米亚的平原与森林》中，带弱音器的弦乐器所奏出的半音化主题的完整的赋格呈示（从第 74 小节开始）——显然意在表现“轻风拂过小树林”——则展现出这一时期的作曲家掌控传统对位技法的最先进水平。

谱例 XI—4：斯美塔那《伏尔塔瓦河》，第 72—80 小节

Allegro (a 2 batti) commodo non agitato

Fl.
Ob.
Vl.1

mf sf sf sf dim. p

4. 在 1879 年作曲家写给乌尔巴内克 [F. A. Urbánek] 的一封书信中。

斯美塔那为数不多的室内乐作品中最著名的是他写于1876年的《E小调弦乐四重奏》。这首题为《我的生活》[*From My Life*] 的标题性作品是一份极富个人色彩的文献，从作曲家在1878年的一封信中我们得知，这首作品的四个乐章展现了他青年时代的渴望和狂欢、他的初恋以及他在得知即将耳聋时所感到的绝望。[5]这是他的第一首弦乐四重奏，具有宽广的表现范围，并显示出作曲家对这一体裁驾轻就熟的掌控能力。其中一些手法，尤其是三度和声转换，或许会让我们想起舒伯特的音乐。但更有可能对其产生影响的当然是另一位耳聋作曲家贝多芬的晚期四重奏。斯美塔那这首四重奏的第二乐章，"中庸的快板波尔卡" [*Allegro moderato a la Polka*]，是一首情绪激烈的舞曲，在口吻和织体上都类似贝多芬《C♯小调弦乐四重奏》Op. 131 的终曲乐章。此外，对重音鲜明的短小动机进行持续的运作，并且偏爱强有力的同度演奏，这些似乎也都明显让我们想到贝多芬的晚期风格。

斯美塔那常被视为波希米亚民族主义音乐的创立者，如果这种看法有其道理，那并不是因为斯美塔那依照了某种既存的波希米亚风格而锻造了自己的个人风格。事实似乎恰恰相反：他的个人风格——由多种元素组成，其中一些模仿了波希米亚的多种民间风格——被人们普遍看作是独特地代表了其民族音乐文化。

德沃夏克

当斯美塔那于1866年成为布拉格"临时剧院"的指挥时，该剧院管弦乐队的首席中提琴手是来自布拉格以北一个村庄的一名年轻音乐家，安东宁·德沃夏克（1841–1904）。德沃夏克在布拉格管风琴学校接受了作为教堂乐师的完整训练，在1860年代开始显露出作为作曲家的卓越才能：到1875年，他已经创作出四部歌剧（其中三部为捷克语，一部为德语）、五部交响曲，以及包括七首弦乐四重奏在

---

5. 请见 John Clapham, *Smetana* （London, 1972）, p. 67.

内的大量室内乐作品。[6]与其他留在故乡而非远走国外的波希米亚作曲家一样，德沃夏克最初并未引起国外音乐界的多少关注。1874 年，他因获得奥地利国家奖学金而得到更为广泛的承认，而且更为重要的是，他也由此得到了勃拉姆斯和汉斯立克的长期支持。勃拉姆斯促使自己的出版商——柏林的西姆洛克出版公司——出版德沃夏克的作品，并亲自将之介绍给欧洲最顶尖的音乐家们，汉斯立克则以慈父般的指导建议和有利的关照来引导这位年轻同胞的职业发展。在一定程度上 352 借助这些强有力的支持者，德沃夏克在其作曲生涯的第一个成熟时期便已声名显赫。后来他去往英国和俄国，并在美国暂居三年（1892–1895），巩固了自己作为世界上最受景仰的作曲家之一的地位——这一成就对于当时来自“边缘”国家的艺术家而言还几乎是前所未闻的。

德沃夏克的初期风格——直至 1875 年——常常显得单纯依赖于贝多芬和舒伯特音乐的古典典范。这似乎尤其体现在其早期的室内乐作品中，清晰的传统形式占据主导，仅在一些局部有所变化。例如在《A 小调弦乐四重奏》Op. 16（1874）中，从主调到降主音调的运是以高声部一个极具舒伯特风格的中介音完成的（谱例 XI—5）。但在德沃夏克非常年轻的时候，他还接触到一种新的影响因素。1863 年，瓦格纳出现在布拉格，指挥他的《浮士德序曲》《汤豪瑟》序曲、《特里斯坦》和《名歌手》的前奏曲以及《女武神》的部分音乐，此时还很容易受到他人影响的德沃夏克恰好在乐队中担任中提琴演奏，他也正是从这时开始零星地试图用瓦格纳的风格手法进行创作。但德沃夏克在运用这种有意采纳的风格语汇时从来不是十分顺手。他在瓦格纳影响下所创作的两部早期歌剧中，《阿尔弗雷德》[*Alfred*]（1870）从未上演和出版过，至于另一部歌剧《国王与烧炭党人》[*King* 353 *and Charcoal Burner*]（1871），德沃夏克在该剧排练过程中将之撤回，并以洛尔青的怀旧风格对作品进行了彻底的修改。德沃夏克早期的交响曲，尤其是作于 1865 年的《B$^\flat$ 大调第二交响曲》，其中某些片段运用了激进的配器手法，听来显然是受到瓦格纳的影响——但也与其自身的方整节奏模式不相协调。

---

6. 德沃夏克的前四首交响曲和前六首弦乐四重奏在其有生之年并未出版，并且经常不被纳入其作品编号中。德沃夏克作品最可靠的编号是布尔格豪瑟［J. Burghauser］的“B”字头编号，请见 *Antonín Dvořák : thematický katalog, bibliografie, přehled života a díla* (Prague, 1960)。

谱例 XI—5：德沃夏克《弦乐四重奏》Op. 16（B. 45），第一乐章，第 267—274 小节



在德沃夏克个人风格的形成过程中，另一个重要因素是他的祖国波希米亚及其周边地区的民间音乐。与肖邦一样，他最初给公众留下的印象也是一名具有异域风情的浪漫作曲家。他最早出版的作品于 1878 年问世，由西姆洛克公司出版，包括为人声和钢琴而作的《摩拉维亚二重唱》[*Moravian Duets*] 和为双钢琴而作的《斯拉夫舞曲》[*Slavonic Dances*] Op. 46（以及该作品的乐队改编版）。《斯拉夫舞曲》（以及后来作于 1886—1887 年的第二集 Op. 72）一经问世，立刻广受欢迎，直至今日依然如此。其中每首都由一系列相互对比的段落组成，其第一个段落起到利都奈罗的作用。这些舞曲皆为 2/4 拍或 3/4 拍，其中二拍子的舞曲往往以充满活力的均匀的八分音符节奏而运动，三拍子的舞曲则常常带有富里安特舞曲的三比二节奏 [hemiola] 效果。简单的三和弦模式主导了这些乐曲的旋律写作，加之其节奏构建，传达出一种"民间风格"的引人入胜的印象。其中某些音乐显然非常接近特定的民间舞曲和民间歌曲曲调。例如，弗朗蒂切克 · 伯纳斯 [František Bonus] 在摩拉维亚的蒂西卡 [Tichá] 和弗伦什塔特 [Frenštát] 地区找到了与《斯拉夫舞曲》第三首的第一条旋律近乎完全相同

354

的舞曲曲调（请对照谱例 XI—6a 和 6b）。[7]而在许多其他情况下，德沃夏克仅是将他所熟知的民间音乐的普遍特征吸收到自己的风格中，但即便找不到具体的原型，民间音乐的影响也常常广泛弥漫于德沃夏克的音乐中。因此，其交响曲和室内乐作品的各个乐章很容易呈现出富里安特舞曲或忧伤的杜姆卡［Dumka］（最初是一种斯拉夫挽歌）的节奏模式，而且其许多旋律具有简单的三和弦形态、调式色彩或“间隔音阶”［gapped scale］的构建，所有这些特征都让人想起民间音乐的渊源。

谱例 XI—6

a. 摩拉维亚舞曲，第 1—4 小节



b. 德沃夏克《斯拉夫舞曲》Op. 46, No.3（B. 83），第 1—8 小节



7. Antonín Sychra, *Antonín Dvořák. Zur Aesthetik seines symphonischen Schaffens*（Leipzig, 1973）, pp. 22–23.

德沃夏克一生所创作的大量作品分布于所有古典音乐体裁中。虽然如今的听众对他的器乐音乐更为感兴趣，但他也写有相当数量的歌曲、合唱作品和歌剧。他为独奏、合唱和乐队而写的《圣母悼歌》[*Stabat mater*]（1876—1877）一度大受欢迎，展示出作曲家对这些表演媒介的有效掌控，但处于一种国际性和较为保守的风格语境中：和声大体上是门德尔松式的，也有不少写作娴熟的对位段落，包括最后的赋格“阿门”。他的清唱剧《圣柳德米拉》[*St. Ludmila*]（为 1886 年的利兹音乐节而作）和康塔塔《幽灵的新娘》[*The Spectre's Bride*]（1885）都是对亨德尔传统的某种适应当下语境的运用，在英国以及如美国罗德岛的普罗维登斯 [Providence] 和威斯康星的密尔沃基 [Milwaukee] 等地，成为最受合唱协会欢迎的曲目。

从 1870 年代早期开始，德沃夏克在歌剧创作方面孜孜不倦。早期模仿瓦格纳的尝试未能成功，此时转而采用一种怀旧的喜歌剧风格，创作有《顽固的情人》[*The Stubborn Lovers*]（1874）和《农民无赖》[*The Cunning Peasant*]（1877），此类作品的典范是斯美塔那写于 1860 年代的《被出卖的新嫁娘》。随后在 1882 年德沃夏克又创作了一部严肃歌剧《德米特里》[*Dimitrij*]，此剧的故事情节是《鲍里斯 · 戈杜诺夫》的后续，让作曲家有机会有效运用其“普遍化的”民间语汇描写俄罗斯民族与波兰民族之间的冲突。在其最后几部歌剧——《凯特和魔鬼》[*Kate and the Devil*]（1898—1899）、《水仙女》[*Rusalka*]（1900）和《阿尔米达》[*Armida*]（1902—1903）——中，德沃夏克似乎再次被瓦格纳的理想所吸引：音乐自始至终连续不断，乐队也占据着越来越显要的地位。《水仙女》是德沃夏克唯一一部走出波希米亚而产生国际影响力的歌剧作品，此剧的情节为童话故事，让人想起 E. T. A. 霍夫曼的《乌亭》。其音乐融合了民间风格的旋律和丰满多样的配器，并偶尔运用瓦格纳式的半音化写作和华丽的意大利式歌唱（后者如第二幕水仙女与她的凡间恋人的二重唱）。然而，这些看似迥异的元素得到极为巧妙的整合，使得歌剧的最终效果非常统一。

355

以十九世纪晚期欧洲音乐的更宏观语境来看，德沃夏克的作品相对保守，决定其声誉的主要是传统大型器乐体裁领域的创作：交响曲、弦乐四重奏以及带有钢琴的室内乐作品。惊人的是，他的生命力最持久的作品大部分都创作于他任职国立音乐学院院长而暂居纽约的三年中。其中最广受赞誉的是《E 小调第九交响曲》



德沃夏克《E 小调交响曲》Op. 95（“自新大陆”）手稿第一页，1893 年。

Op. 95（B. 178）“自新大陆”（*From the New World*, 1893）。这部作品形式上较为传统，首尾乐章为快板奏鸣曲形式，一个多段体的慢乐章，以及一个谐谑曲与三声中部乐章。第一乐章中一个颇富效果的非常规手段是在再现部将第二主题群移至 G$^\sharp$ 小调 /A$^\flat$ 大调——比原本应当回归的主调升高大三度。还有一个或许不那么恰当的手法是在末乐章发展部再次引入第二乐章开头的著名主题。这部交响曲的许多脍炙人口的旋律都带有调式色彩，常常通过运用小调中的降七级来实现。有时，这些旋律的民间风格音响因伴奏中的持续音或朴素的根音位置音响的和声配置而得到强化（谱例 XI—7a 和 b）。

谱例 XI—7：德沃夏克《“自新大陆”交响曲》

a. 第一乐章，第 99—106 小节



b. 第四乐章，第 10—17 小节



356 许多人倾向于认为这样的音乐体现了德沃夏克当时所处的美国环境的特定影响。这一看法因作曲家本人的某些言论而得到强化，他在 1893 年 4 月的一封书信中谈到，“那些感觉敏锐的人会（在《“自新大陆”交响曲》中）觉察到美国的影响”。[8]人们已经常常注意到，第一乐章中的 G 大调主题与灵歌《可爱的马车轻轻摇摆》[*Swing Low, Sweet Chariot*] 非常相似。德沃夏克的确有意识地接触和了解美国本土音乐，他饶有兴味地聆听黑人歌手哈利 · 萨克 · 伯赖 [Harry Thacker Burleigh] 的演唱，在一次造访艾奥瓦州斯比维尔 [Spillville] 时他特地观看了当

---

8. Antonín Sychra, *Antonín Dvořák. Zur Aesthetik seines symphonischen Schaffens* （Leipzig, 1973）, p. 258.

地一个印第安乐队的演唱和舞蹈。但很难断定这种接触对德沃夏克的个人风格真正产生过任何重要的影响。

357

德沃夏克美国时期的另一部著名作品是《B 小调大提琴协奏曲》Op. 104（B. 191）。除此之外他仅仅写有两部协奏曲：一部早期的《G 小调钢琴协奏曲》（Op. 33; B. 63）和一部《A 小调小提琴协奏曲》（Op. 53, B. 108），[9]这两部作品在保留曲目中从未获得稳固的地位。《大提琴协奏曲》被普遍看作是这一体裁中最杰出的范例。该作品拥有大量引人入胜的旋律，并且常常带有德沃夏克音乐惯常的调式风味，如最开头的旋律（谱例 XI—8）。当大提琴独奏第一次陈述这一主题时，保留了其降七级，但是处于大调中，使得这一曲调尤为令人印象深刻。在此处所进入的独奏声部是一切大提琴家所钟爱的写法：辉煌、洪亮，而且完全符合大提琴这件乐器的特性。这部作品似乎完全是由作曲家一人写就——德沃夏克坚定地拒绝了他的大提琴家朋友哈努斯·维汉［Hanuš Wihan］的修改建议，而后者正是这部协奏曲的受献者。1895 年，德沃夏克从纽约回到布拉格之后，修改了这部作品的末乐章，用一段长大的慢速尾声——几乎完全以一个主持续音为背景——取代了原本更为惯用的四小节终止式。[10] 这一改动使这个乐章呈现出一种奇特的形态，但它作为整部作品的收尾仍旧行之有效，这也是德沃夏克最令人印象深刻的音乐之一。

谱例 XI—8：德沃夏克《大提琴协奏曲》，Op. 104，第一乐章，第 1—6 小节



德沃夏克的音乐风格在某些方面总是较为传统的。调性通常相当清晰，不会受到半音化装饰的妨碍。大范围的音乐运动往往转向传统上所期待的调性，节拍

9. 德沃夏克在 1865 年就曾试图创作一部大提琴协奏曲，但一直没有将之配器。

10. 他之所以添加这段庄严肃穆的音乐是为了纪念妻子刚去世不久的姐姐约瑟芬娜·考尼佐娃［Josephina Kaunitzová］。

模式也是惊人地规整，在很大程度上都以四小节为单位。但德沃夏克在旋律方面的创造力和配器方面的才华以及其音乐的“地方色彩”，强有力地吸引着对瓦格纳及其追随者的大胆尝试消化不良的一种欧洲文化群体。在波希米亚内部，德沃夏克与斯美塔那一样，被视为民族主义艺术的真正代表。

这一时期，无论是在波希米亚还是其他地方，没有任何其他波希米亚作曲家如斯美塔那和德沃夏克这样备受尊崇。他们的一位值得一提的同行，日登内克·菲比赫（Zdeněk Fibich, 1850—1900），是一位多产而颇有才华的作曲家，其创作涉及所有主要体裁和领域。在其三联情节剧《希波达弥亚》[*Hippodramie*] 中，他将这一体裁的戏剧力量提升至新的高度——而在此之前，他的同胞格奥尔格·本达 [Gerog Benda] 对该体裁进行了最为广泛的发展。但菲比赫的作曲训练主要是德国式的，他的音乐也并不具有任何鲜明的波希米亚特色。无论是在国内还是在欧洲其他地方，他都一直被完全忽视。

358

波兰

从中世纪直至十八世纪晚期，波兰王国是一个疆土辽阔的国度，包括前苏联、德国和捷克斯洛伐克的很大一部分地区。在十八世纪晚期，波兰先后遭到三次瓜分，俄罗斯、普鲁士和奥地利侵吞了越来越多的波兰国土，到 1796 年，波兰被瓜分殆尽。波兰的将领们积极加入到拿破仑发动的战争中，尤其是对抗俄罗斯的战役。作为回报，拿破仑暂时建立了华沙大公国——而 1812 年俄罗斯军队追击撤退的法军时，很快又重新占领了华沙大公国。维也纳会议确认了各国对波兰的瓜分，其中俄罗斯所占据的领土面积最大。在十九世纪的剩余时间里，波兰在实际上一直是俄罗斯的一个省；1830—1831 年以及 1863 年的几次起义（肖邦正是在 1830—1831 年的起义期间离开了波兰）反而使得沙皇更加紧了对这里的控制。屡屡受挫的民族主义热情激发了波兰文学界的浪漫运动，亚当·密茨凯维奇（Adam Mickiewicz, 1798—1855）、尤利乌斯·斯洛瓦茨基（Juliusz Slowacki, 1809—1849）和西吉斯蒙德·克拉辛斯基 [Sigismund Krasiński, 1812—1859] 等作家用近似拜伦和雨果诗歌的笔调悲叹着祖国的哀伤。

自十六世纪以降，波兰就一直是欧洲艺术音乐的积极参与者。教堂音乐的一切常见形式都在这里得到发展，特别是在克拉科夫的天主教堂中。在十六世纪晚期和十七世纪早期，卢卡·马伦齐奥（Luca Marenzio，约 1553—1599）和塔奎尼奥·梅鲁拉（Tarquinio Merula，约 1594—1665）这种级别的意大利作曲家曾在波兰居住过一段时间，与当地音乐家来往，并对波兰音乐的发展产生了显著的影响。波兰宫廷早在 1633 年就成为意大利歌剧的赞助者，而在整个十八世纪，不仅在歌剧方面而且也在交响曲领域（正如近来的研究发现所表明的），音乐创作活动都呈现出健康的发展态势。在十八、十九世纪之交，备受压迫的波兰人民的爱国情感不仅体现在诗歌上，也反映于音乐中，波洛奈兹、克拉科维亚克［krakowiac］和玛祖卡等民族舞蹈出现在民间音乐集成中，到了肖邦这一代作曲家，这些舞曲独具特色的节奏被充分吸收到严肃的波兰作曲家的音乐作品中。[11]

359

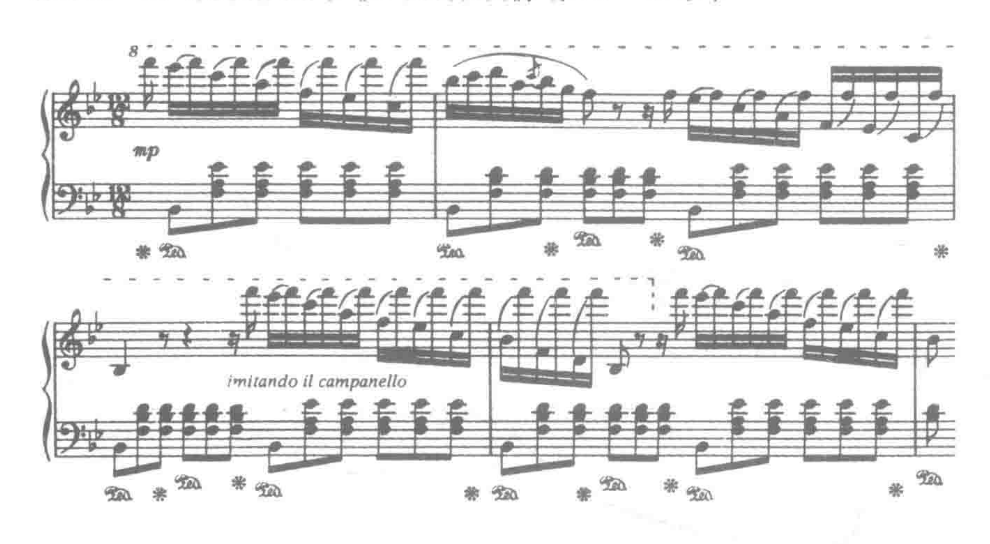
在波兰音乐界，肖邦的一位前辈是颇具天赋的钢琴家和作曲家玛利亚·阿加塔·希曼诺夫斯卡（Maria Agata Szymanowska, 1789—1831）。她生于华沙，并在此接受教育，自 1810 年在巴黎的首秀之后，便成为欧洲音乐会舞台上的知名人物。舒曼曾经热情洋溢地谈论"温柔的希曼诺夫斯卡"的钢琴练习曲，注意到她的音乐与约翰·菲尔德的音乐之间具有相似性。[12] 她的创作主要涉及比较短小的体裁：练习曲、前奏曲、圆舞曲、波洛奈兹以及出版于 1824 年的二十四首玛祖卡，当时年纪还很小的肖邦也刚刚开始其在玛祖卡这一体裁中的最初实验。希曼诺夫斯卡与菲尔德的联系或许最恰当地体现在她的夜曲中。其中《$B^{\flat}$ 大调夜曲》——在作曲家去世之后出版于圣彼得堡——有着常常让我们联想到菲尔德的特征，包括简单的琶音音型、渲染氛围的踏板音以及带有装饰的旋律。但这首夜曲的总体结构比菲尔德大部分夜曲的结构更为复杂：建基于回旋曲布局，其第一主题以不同的形式多次出现。其中一些装饰听来更像肖邦而不是菲尔德，例如最后几小节中，两音连线的姿态（模仿钟声）跨越了两个八度（谱例 XI—9）。

---

11. 请见前文，第 231-232 页。

12. Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, ed. M. Kreisig （Leipzig, 1914）, 1, pp. 206 and 215.

谱例 XI—9：希曼诺夫斯卡《B♭大调夜曲》，第 57—61 小节



十九世纪中叶，波兰还出现了其他几位杰出的器乐演奏家和作曲家。与肖邦一同在华沙音乐学院师从约瑟夫 · 埃尔斯内的两位是朱利安 · 丰塔纳（Julian Fontana, 1810—1865）和安东尼 · 奥尔洛斯基（Antoni Orlowski, 1811—1861），他们二人也都在 1830—1831 年期间逃离了波兰。丰塔纳作为钢琴家游走于法国、英国、纽约和哈瓦那，在巴黎担任肖邦的抄写员和经纪人，并创作有大量钢琴作品，其中一些是根据波兰民间歌曲和美国黑人音乐而写成。奥尔洛斯基是一位钢琴家、小提琴家、指挥家和舞台音乐作曲家，其职业生涯的大部分时间在鲁昂［Rouen］度过。这一时期有一位获得国际声誉的波兰小提琴家——卡罗尔 · 约瑟夫 · 利平斯基（Karol Józef Lipiński, 1790—1861）。与他那一代的大部分技艺高超的演奏家一样，利平斯基早年也深受帕格尼尼的影响；1829 年，当他在华沙亮相时，便被拿来与这位意大利炫技大师直接进行比较。在欧洲各地游走演出之后，利平斯基于 1839 年定居德累斯顿，担任乐队首席，指挥萨克森宫廷乐队，教出了几位重要的徒弟（其中之一就是约瑟夫 · 约阿希姆），并创作出一些风格传统的乐队作品和小提琴作品。

360

十九世纪在帕格尼尼之后最出名的小提琴家或许就是亨里克 · 维尼亚夫斯基（1835—1880）。[13] 他早年在巴黎接受训练，从十三岁开始作为炫技演奏家广泛巡演

13. 维尼亚夫斯基来自一个音乐家庭，他的弟弟约瑟夫［Józef］是一名钢琴家，他的侄子亚当是一位作曲家。

于世界各地，1860 年定居圣彼得堡，从事演奏、指挥、教学和创作。他丰富的音色和激动人心的演奏技巧为后来乃至今日的小提琴演奏者树立了新的标准，其独特的运弓技术（手腕坚实有力，肘部位置较高）后来发展为小提琴技巧中的一种俄罗斯传统。维尼亚夫斯基的演奏生涯类似十九世纪三四十年代那些活跃于巴黎的钢琴大师们：四处旅行，演奏自己为展示技巧而创作的作品。这一传统长期在斯拉夫音乐家（主要是钢琴家，例如安东·鲁宾斯坦和谢尔盖·拉赫玛尼诺夫）中间繁荣发展，一直延续到二十世纪。

维尼亚夫斯基的一些作品后来在小提琴保留曲目中稳获一席之地。其中就有为两把小提琴而写的八首《练习曲—随想曲》Op. 18（1863）——让人想起帕格尼尼的《随想曲》Op. 1——以及一些玛祖卡和波洛奈兹，作为作曲家对祖国的必要致敬。维尼亚夫斯基有二十四部有编号的出版作品，全部是为小提琴和钢琴或是小提琴和乐队而作。其中最广受赞誉的是两首小提琴协奏曲，尤其是创作于 1862 年的《D 小调第二小提琴协奏曲》。这部作品结合了热情洋溢的如歌旋律与辉煌灿烂的技巧展示，这种结合也是当时炫技性协奏曲的常规做法。然而，尤其是第一乐章中，乐队比通常所见的作品更多地参与到音乐的进行中，常常在小提琴炫技时承担重要的主题性部分的呈现。此外作曲家还采用了有效的统一性手段，让作品具有大型循环形式的特征：第一乐章省略了再现部，直接进入第二乐章（“浪漫曲”），第一乐章抒情的第二主题又出现在终曲（*á la Zingara*［吉卜赛风格］）的两个插部中。

十九世纪早期，波兰歌剧创作的中心人物是卡罗尔·卡奇米尔兹·库尔平斯基（1785—1857），自 1824 年至 1840 年期间担任华沙国家剧院的指挥，创作了大约二十四部舞台音乐作品。这些歌剧大多为一幕或两幕，以十八、十九世纪之交维也纳和法国喜歌剧为范本，同时大量加入波兰民间音乐元素。其中《乔尔什滕城堡》［*Zamek na Czorsztynie*］如今还偶尔被搬上舞台。更为出名的是稍后出现的斯坦尼斯拉夫·莫纽什科（1819—1872）的作品，他先后在家乡明斯克，及华沙和柏林（1837 年至 1840 年）学习音乐，随后定居华沙，创作出他最受好评的作品《哈尔卡》［*Halka*］（第一版于 1847 年问世）。这部不可多得的佳作在戏剧和音乐方面都显示出对之前一代意大利严肃歌剧——即罗西尼和贝利尼的作品——的依赖。第二幕开头哈尔卡的咏叹调中，规则的节奏和旋律高音区不时加入的华丽装饰表

361

明其所受到的意大利歌剧的影响。作品中经常以宣叙调和咏叹调构建的场景，其灵活性不及成熟时期贝利尼的“场景与咏叹调”，但莫纽什科的配器与和声语言更加丰富多样。这部作品以及莫纽什科后来的歌剧都取材于波兰，作曲家在其中注入了鲜明的音乐地方色彩（请见谱例 XI—10）。然而，在整个欧洲——并且在很大程度上也在波兰本国——人们普遍认为波兰音乐的唯一真正代表是肖邦，这一看法严重影响到莫纽什科作品的接受状况。

362

谱例 XI—10：莫纽什科《哈尔卡》，第二幕



俄罗斯

十九世纪晚期的俄罗斯通过许多独立邦国的逐步聚集而成为世界上面积最大的国家，占据了地球上六分之一的陆地，其国土范围几乎相当于后来的苏联。俄罗斯最初是由莫斯科公国发展而来，该公国似乎是由诺曼人建立于九世纪，自十三世纪至十五世纪不断处于尚武的亚洲鞑靼人统治之下。在十五世纪晚期和

十六世纪，俄罗斯开始呈现出后来版图的基本形态。在此期间，伊凡三世、其子瓦西里［Basil］以及孙子伊凡四世（即“伊凡雷帝”）采用了“沙皇”（“czar”，或是“tsar”，即“Caesar”的简称）的称号，征服了众多邻国，确立了君主统治，控制着如今俄罗斯疆域内欧洲地区的大部分土地。此后的领土扩张主要发生在三个地区：从斯堪的纳维亚手中抢夺对巴尔干地区（立陶宛和芬兰）的控制，与土耳其人争夺黑海沿岸的土地，以及最后，在十九世纪晚期，深入与中国接壤的中亚大片土地。

俄罗斯与西方文明的联系形成得比较缓慢，部分是由于俄罗斯始终处于东正教文化内。彼得大帝（1689—1725）是第一位与西方建立广泛联系的沙皇，他强令市政机构、军队组织、船舶建造乃至着装风格都遵循欧洲的模式。在叶卡捷琳娜二世在位期间（1762—1796），这位具有德意志血统的伟大女皇致力于将欧洲启蒙运动的原则与实践引入俄国。东正教会的庞大资产被分解，法国百科全书派的世俗哲学得到鼓励（狄德罗甚至被邀请去圣彼得堡完成他的巨著），意大利和法国的喜歌剧也成为备受青睐的宫廷娱乐项目。正是在这一时期，俄罗斯在历史上第一次成为一方强大重要的欧洲势力。此时，对法国文化的热衷在欧洲其他地方已行将结束，在此却牢牢扎根，因而在十九世纪的很大一部分时间里，法语都是俄罗斯受教育阶层所偏爱的语言。

在那些曾经一度属于俄罗斯帝国的西方地区，尤其是拉脱维亚和立陶宛，当时盛行的天主教音乐的风格可以追溯到中世纪。在立陶宛，意大利歌剧和西方音乐的其他世俗形式自十七世纪起就为人们所知晓。在俄罗斯，正式的教堂音乐只能是单声的拜占庭圣咏，直至十七世纪一直如此，而在十八世纪之前，几乎不存在世俗的艺术音乐。从 1730 年代开始，意大利巡演团在圣彼得堡和莫斯科上演歌剧；1735 年，安娜女皇任命那不勒斯的弗朗西斯科 · 阿拉雅［Francesco Araia］为宫廷乐长，在随后的岁月里，有多位著名的意大利作曲家先后任此职位：巴尔达萨雷 · 加卢皮、托马索 · 特拉埃塔、乔万尼 · 帕伊谢洛、多梅尼科 · 奇马洛萨，等等。在整个十九世纪，圣彼得堡是欧洲众多音乐家旅行中的必经之地（也是尤为赚钱的一站），其中包括克莱门蒂、菲尔德、施波尔、安杰利卡 · 卡塔利尼［Angelica Catalani］、柏辽兹、李斯特和克拉拉 · 舒曼。

363

十八世纪，为宫廷创作的意大利歌剧有时会在晚些时候以俄语译本的形式上

演于莫斯科和圣彼得堡的公众剧院，但真正的俄罗斯歌剧却有着多种不同的来源。在这一世纪的最后岁月里，有大约一百部由俄罗斯作曲家创作的本土歌剧被搬上舞台。这些作品的构架类似半个世纪之前的德语歌唱剧和法国喜歌剧，由交替出现的对白与简单的歌曲（偶尔带有合唱）构成。歌剧脚本中充满了处于社会中下层的角色（但几部由叶卡捷琳娜二世本人所写的脚本题材更为高雅），音乐（如今很多都已遗失）则大量运用俄罗斯民间曲调。这些歌剧的作曲者和整理者如今依然无从知晓。这一时期唯一较为出名的俄罗斯作曲家是德米特里·博尔特尼扬斯基（Dmitry Bortnyansky, 1751—1825），但他几乎完全没有参与这一本土歌剧创作的潮流；他在意大利接受教育，回国后指导皇家小教堂合唱队，并创作与意大利和法国范本风格相符的教堂音乐和歌剧作品。

在十九世纪上半叶，俄罗斯被两位在位时间很长的沙皇所统治，即亚历山大一世（1801—1825 在位）和尼古拉一世（1825—1855 在位），他们主导了一段在自由化和西方化方面摇摆不定的进程。亚历山大一世在位的前十多年主要是在应对拿破仑战争，其高潮是莫斯科的沦陷和法军的战败。大约就在这一时期，亚历山大一世之前在教育、市民自由和政府管理方面所建立的自由主义建制在很大程度上被摒弃，而他的继位者尼古拉则着手压制一切看似具有革命倾向的或外来陌生的理念。在备受压抑、希望受挫的氛围下，出现了一批年轻的俄罗斯作家，他们哀叹祖国的倒退，景仰西方的文明，尤为钟爱英国和德意志的浪漫诗人。这批作家中一位较为突出的人物是剧作家亚历山大·格里鲍耶陀夫（Alexander Griboyedov, 1795—1829），他对俄国社会秩序予以充满智慧的辛辣讽刺和批判。但这一时期最为杰出的文学人物是亚历山大·普希金（Alexander Pushkin, 1799—1837），他在俄国文学界的地位相当于德语文坛的歌德。他的早期作品深受拜伦的影响，其中包括《自由颂》[*Ode to Liberty*]，这部作品以及普希金与激进的“十二月党人”运动的联系迫使他一度流亡在外。

364

俄罗斯的音乐会生活真正始于十九世纪早期，体现了与西方世界的接触日益增多。在这一世纪的前几十年，四旬斋音乐会 [Lenten concert] 在圣彼得堡和莫斯科得到确立，而慈善音乐会 [benefit concert] ——为了该音乐会主要表演者的利益——后来也很快得到普及。一些最为显赫的贵族拥有私家管弦乐队，甚至是私家音乐剧院。然而，俄罗斯音乐生活的很大一部分体现在业余奏乐方面。在

社会地位较高的阶层圈子中，对钢琴和其他家庭乐器（以及来自德意志或意大利的音乐教师）的需求日益上升。[14] 虽然俄罗斯家庭客厅中的大部分娱乐性音乐都是从国外引入的，但与此同时也出现了一种被称为“比托沃伊歌曲”[bytovoy romance] 的新的混合体裁，该体裁将来自德语和法语喜歌剧的歌曲特征与俄罗斯民歌元素相结合，并开始大量出现在十九世纪俄罗斯歌剧的旋律风格中。[15]

格林卡与达尔戈梅日斯基

在十九世纪的前二十五年中，几位俄罗斯本土作曲家决意要创作独具俄罗斯特色的歌剧作品。其中值得注意的是斯泰潘·伊万诺维奇·达维多夫（1777—1825），其最著名的作品是《水仙女》[*Rusalka*]（1803），改编自一部德语歌唱剧，作曲家在作品的最后一部分加入了新的“俄罗斯”音乐。一位居住在俄罗斯的意大利作曲家卡特林诺·卡佛斯（Catterino Cavos, 1776—1840）积极地把握住这一新的潮流，写出了一系列具有俄罗斯题材的歌剧作品，其中最受推崇的是《伊凡·苏萨宁》[*Ivan Susanin*]（1815），他在其中运用了大量俄罗斯民间曲调。然而，通常被看作是俄罗斯歌剧创立者的作曲家是米哈伊尔·伊凡诺维奇·格林卡（1804—1857），他在意大利和德意志接受了少许音乐训练之后，创作了第一部重要的俄罗斯歌剧《为沙皇献身》[*A Life for the Czar*]（1836）。此剧的故事题材与卡佛斯的《伊凡·苏萨宁》出自俄罗斯历史的同一段经历：[16]1605—1613 年的“动乱年代”，终结于罗曼诺夫王朝第一任统治者米哈伊尔沙皇 [Czar Michael] 加冕登基。在这部歌剧中，伊凡·苏萨宁是一位具有英雄气概的农民，他将入侵的波兰军队引入歧途，为新的沙皇献出了自己的生命。

365

14. 这种新市场需求的一位较早的受益者是音乐家和钢琴制造商穆齐奥·克莱门蒂，他于1802—1803 年以及 1806 年来到俄罗斯。他在给商业合伙人的信中写道：“在莫斯科，他们急需各种乐器，人们普遍要比首都（即圣彼得堡）的人富有得多。” Leon Plantinga, *Clemeti; His Life and Music*（London, 1977）, p. 192.

15. Gerald R. Seaman, *History of Russian Music*（New York, 1967）, 1, p. 127.

16.《伊凡·苏萨宁》实际上是格林卡这部作品最初的标题，后来在苏联时期，此剧也用这一名称。

就总体形态而言，《为沙皇献身》非常类似当时在意大利和法国严肃歌剧中盛行的风格。其开场采用了罗西尼歌剧的典型手法，即包括合唱和多位独唱者的“合唱—慢速咏叹调—场景”模式。而长大的舞蹈场面（尤其是在第二幕中表现波兰一方）和精心锻造的富于表现力的宣叙调则暗示着来自当时法国大歌剧的影响（这是第一部全部文本被唱出而不带说白的俄罗斯歌剧）。但此剧同时也展现出鲜明的“民族主义”特征。其中有两首可以考证到的俄罗斯通俗歌曲：伊凡·苏萨宁第三分曲的旋律和第四幕前的间奏曲［entr'acte］。[17] 其他许多旋律听来也具有俄罗斯民歌的风味，因为格林卡已经掌握了这种风格语汇（1820 年代，他就已经出版了不少明确模仿民歌的带有钢琴伴奏的作品）。其中一例是第三幕靠近结尾处的婚礼合唱。该合唱由交替出现的两段构成，谱例 XI—11 所示为其中第二段。对细小的旋律要素进行不规则的重复（在此之所以显得不规则，在很大程度上是因为使用了 5/4 拍），这是俄罗斯民间音乐的一个典型特征，西方听众对这种音乐的熟知是通过斯特拉文斯基的《彼得鲁什卡》［*Petrushka*］和《婚礼》［*Les Noces*］。这一旋律由 G—C—D—E—G 组成的五声性建构（除了该旋律的结尾）似乎是俄罗斯婚礼歌曲中常见的形态。[18] 在我们所给出的谱例中，伴奏中的同度运动也增强了音乐的“民间性”。但在《为沙皇献身》中更常见的是西方艺术音乐的标准和声配置，在某些部分则运用了模仿赋格的农民合唱。

366

谱例 XI—11：格林卡《为沙皇献身》，婚礼合唱



17. 格林卡在他的《回忆录》中指出了这几首歌曲的确切来源，请见 Glinka, *Memoirs*, trans. Richard B. Mudge（Norman, Oklahoma, 1963）, p. 101.

18. 请见 Seaman, *History of Russian Music*, 1, p. 174.



格林卡的第二部歌剧《鲁斯兰与柳德米拉》[*Ruslan and Lyudmila*]（1842），一部关于神秘魔法的长大戏剧，改编自普希金的同名诗作，更为广泛地运用了民间旋律，其中的曲调可以追溯到高加索、阿拉伯、波斯、芬兰和土耳其等多种民间音乐渊源。虽然将如此繁多的民间因素兼收并蓄，有些杂乱无章，但这成为十九世纪后期俄罗斯戏剧音乐中表现东方主义和“魔幻”主题的一种典型手段。[19]这部作品中发展出一种特殊的手法，即在持续变换的伴奏背景上不断重复一个简单的曲调。这一手法——与俄罗斯民歌中动机的不断重复相联系——在格林卡的管弦乐作品《卡玛林斯卡娅》[*Kamarinskaya*]（1848）中再次发挥了有效作用。

比格林卡年轻的一位富有影响力的同行是亚历山大·谢尔盖耶维奇·达尔戈梅日斯基（1813—1869），他所创作的歌剧、歌曲和管弦乐作品为俄罗斯民族主义音乐的塑造做出了重要贡献。在其第一部歌剧《埃斯美拉达》[*Esmeralda*]（1841）——在很大程度上受到法国大歌剧的影响——几近失败之后，达尔戈梅日

---

19. 请见 David Brown, *Mikhail Glinka: A Biographical and Critical Study*（London, 1974），p. 201.

367

斯基决意追求一种音乐现实主义风格，其实现的途径是运用俄罗斯诗歌的严格朗诵调，并采用俄罗斯民歌的旋律语汇。他通过一系列作品来着手实现自己的创作意图，包括歌曲和浪漫曲以及（在一定程度上）其歌剧《水仙女》[*Rusalka*]（1855），这部歌剧中不断地强调农民的生活和音乐，以完整的重唱、合唱和大歌剧式的舞蹈场面呈现出来。达尔戈梅日斯基艺术纲领的最纯粹体现是其最后一部歌剧《石客》[*The Stone Guest*]（此剧从未全部完成，1872 年首演的是西撒·居伊和尼古拉·里姆斯基–科萨科夫续写完成的版本）。这部作品是为普希金取材于唐·乔万尼主题的同名戏剧创作而成，文本上的改动微乎其微。整部作品几乎从头至尾是以戏剧性的朗诵调写成，这种朗诵调介乎于宣叙调与咏叙调之间，配以十分灵活、不断变化并带有调式色彩的伴奏。这种写作方式无疑对后来的俄罗斯作品（如穆索尔斯基的《鲍里斯·戈杜诺夫》）产生影响，甚或也影响到看似距离甚远的德彪西的《佩利亚斯与梅丽桑德》。

在十九世纪中期，俄罗斯首都圣彼得堡的音乐文化有些类似于一个世纪以前的伦敦。直到这一时期，圣彼得堡最显赫的音乐建制是宫廷歌剧院，其人员和剧



普希金《石客》手稿的一页，上有诗人所绘的插图。

目全部是意大利的。那里也有一座俄罗斯歌剧院［Russian Opera］（对应于伦敦的干草市场［Haymarket］和特鲁利街［Drury Lane］剧院区里的英语歌剧院），但要逊色得多，所制作上演的歌剧虽然是由当地歌手以俄语演唱，但主要仍是法国、德意志和意大利喜剧性歌剧的改编作品。仅有少数几部俄罗斯作品加入到保留剧目中，如格林卡的《为沙皇献身》和《鲁斯兰与柳德米拉》，达尔戈梅日斯基的《水仙女》和亚历克谢·维尔斯托夫斯基［Alexei Verstovsky］的《阿斯库德之墓》［*Askold's Tomb*］。在俄罗斯剧院，管弦乐队的乐手同样几乎全部为意大利人。这两座剧院的音乐家同时也主要负责圣彼得堡的音乐会演出，而且在很大程度上仅限于四旬斋时期。[20] 俄罗斯的职业音乐家凤毛麟角，一方面是因为这个国家基本上没有任何音乐教育机构，另一方面则是因为对于出身上层社会的群体而言，以音乐为职业不是一份体面而值得追求的事业（在十八世纪的英格兰也是如此）。 368

1855 年，沙皇尼古拉一世驾崩，其子亚历山大二世继位，开启了俄罗斯历史上一个充满乐观主义并繁荣发展的新时期。统治者实施了多项开明举措，例如最终实现了农奴的解放，对司法体系进行改革，并发展了地方自治制度。此时涌现出大量杰出的俄语著作，显示出一种新的民族意识：出现了关于俄国历史和语言的著作，并且（更为重要的是）有数位第一流的小说家横空出世：费奥多尔·米哈伊洛维奇·陀思妥耶夫斯基（1821—1881）、伊凡·谢尔盖耶维奇·屠格涅夫（1818—1883）以及略晚一些的列夫·托尔斯泰伯爵（1828—1910）。音乐界很快也加入到这次文化飞速发展的进程中。1858 年，钢琴家、作曲家安东·鲁宾斯坦（1829—1894）创建了一个俄罗斯音乐协会，赞助圣彼得堡的常规音乐会演出；在该组织的赞助和支持下，1861 年在圣彼得堡成立了俄罗斯第一所音乐学院；1860 年，为俄罗斯歌剧院修建了新的马林斯基剧院［Maryinsky theater］，该剧院的声望地位逐步开始能够与意大利宫廷歌剧院相媲美。

在 1850 年代晚期和 1860 年代，俄罗斯的受教育群体中存在一种模棱两可的奇特观念。大多数人都认为，若要摆脱本国的地方主义，需要走西方的道路；但

---

20. 请见罗伯特·瑞登诺尔信息丰富的相关研究：Robert C. Ridenour, *Nationalism, Modernism, and Personal Rivalry in Nineteenth-Century Russian Music*（Ann Arbor, 1981）, pp. 5-18.

在同样的群体中，也对发展独具俄罗斯特色的文学和艺术产生了日益浓厚的兴趣。在围绕这一问题的各种争论中，鲁宾斯坦的俄罗斯音乐协会及其音乐学院成为一个焦点。1860 年代圣彼得堡最受敬畏的音乐批评家亚历山大·谢洛夫（Alexander Serov, 1820—1871）将鲁宾斯坦描述为一个“受过德式训练的落后的古典主义者”，[21] 并蓄意将俄罗斯音乐协会所赞助的音乐会和音乐学院谴责为“外来的”。这些音乐会的保留曲目以及音乐学院的课程设置也被批评为陈旧过时，因其在很大程度上倒向莫扎特、贝多芬、门德尔松和舒曼所代表的德奥传统。谢洛夫热情推崇格林卡和当时的俄罗斯音乐，但也青睐柏辽兹、李斯特和瓦格纳，因此，他和几位志同道合的批评家——其中一位重要人物是弗拉基米尔·斯塔索夫（Vladimir Stasov, 1824—1906）——认为俄罗斯最主要的音乐机构至少在两个方面有着严重的缺陷。这些批评家所信奉的理论原则是主要源自文学批评家维萨里昂·别林斯基（Vissarion Belinsky）的“现实主义”学说，该学说后来也在苏联时期的现实主义中保留下来，但无论是在十九世纪还是二十世纪都很难应用于音乐。

“五人团”

369　谢洛夫与斯塔索夫都与一个作曲家群体有所来往，该群体的共同宗旨是，主张发展俄罗斯音乐，反对俄国既有的音乐体制。[22] 这个群体被斯塔索夫命名为“强力集团”［*moguchay kuchka*］——在英文语境中常被称为“五人团”［The Five］——由米利·阿列克谢耶维奇·巴拉基列夫（1837—1910）组织和领导；其他成员在某种意义上都是业余音乐爱好者，这是当时俄罗斯音乐家中的普遍现象，他们是：西撒·居伊（1835—1918），军事工程师；亚历山大·波尔菲利耶维奇·鲍罗廷（1833—1887），化学家、医学研究员；莫杰斯特·彼得洛

---

21. 请见罗伯特·瑞登诺尔信息丰富的相关研究：Robert C. Ridenour, *Nationalism, Modernism, and Personal Rivalry in Nineteenth-Century Russian Music*（Ann Arbor, 1981）, p. 89.
22. 斯塔索夫和谢洛夫后因对格林卡两部歌剧的评价产生分歧而引发激烈争论，最终导致两人分道扬镳。请见 Richard Taruskin, “Glinka's Ambiguous Legacy and the Birth Pangs of Russian Opera”, *Nineteenth-Century Music*, 1（1977）: 142-162.

维奇·穆索尔斯基（1839—1881），陆军军官、公务员；尼古拉·安德烈耶维奇·里姆斯基-科萨科夫（1844—1908），海军军官。在1860年代早期，即他们交往甚密的岁月里，他们都是充满理想与热情的年轻人，可能会让我们想起卡尔·马利亚·冯·韦伯的“音乐协会”或是围绕舒曼《新音乐杂志》的音乐家群体。

巴拉基列夫所接受的正规音乐教育也较为贫乏。他儿时跟随母亲学习钢琴，并曾短期师从约翰·菲尔德的学生亚历山大·迪比克［Alexander Dubuque］；他后来接受过德国钢琴家卡尔·艾斯里希［Karl Eisrich］以及著名批评家和音乐学者亚历山大·乌里比谢夫［Alexander Ulibishev］的指导。1855年与格林卡的会面似乎决定了巴拉基列夫日后走上推崇俄罗斯音乐的道路。在随后的岁月里，五人团的其他成员一个接一个地受到巴拉基列夫的影响，他完全以其个性魅力成为该群体的主导者，修改其他成员的作品，并塑造着他们的音乐观念。1862年，他参与建立了对圣彼得堡音乐学院构成竞争的新音乐学校［New School of Music］，由此扩大了自己的影响范围。然而，考虑到他在五人团中的领导地位，他自己的作品却令人惊讶地几乎没有俄罗斯民族主义原则影响的痕迹。他的两部俄罗斯主题的序曲（分别创作于1858年和1864年，后来都有所修改）和一些歌曲似乎依赖于格林卡处理俄罗斯民间音乐和民间风格音乐的手法。但他为《李尔王》所写的序曲和戏剧配乐（1861年）却运用了古老的英国歌曲，交响诗《在波希米亚》［*In Bohemia*］（创作于1867年，当时是作为“捷克主题序曲”而问世，1906年加以修改）则运用了波希米亚歌曲，波兰的玛祖卡也是其钢琴作品中一种备受青睐的体裁。除此之外，他的音乐似乎完全处于欧洲传统中，例如迈耶贝尔和柏辽兹的音乐语言。巴拉基列夫音乐风格的一个方面显然在他的同胞中间牢牢扎根：此即管弦乐音响独特的清晰性和辉煌性（在一定程度上或许源自柏辽兹，后者曾于1847年和1867年在俄罗斯指挥演出自己的作品，大获成功），这种特质也是里姆斯基-科萨科夫及其学生伊戈尔·斯特拉文斯基音乐的特点。 370

“五人团”成员中，在当今知名度最低的是西撒·居伊，一位生于立陶宛、具有法国血统的作曲家和批评家，他也是第一位加入巴拉基列夫团体的成员。在其生命的很大一部分时间里，他撰写了诸多坚决拥护五人团原则的评论文章，立场鲜明地对俄罗斯音乐民族主义的偏离者加以苛责，对其信奉者予以赞颂。然而，

他的音乐与这些原则的不一致程度甚至甚于巴拉基列夫的音乐。在其六部完整的歌剧作品和大量较短的戏剧作品中，大部分是取材于西方文学，仅在个别几处（例如创作于1858年的第一部歌剧《高加索的囚徒》[*The Prisoner in the Caucasus*]）体现出俄罗斯民间音乐影响的些微痕迹。他的风格像巴拉基列夫的一样，似乎主要源自如迈耶贝尔、奥柏、或许也包括阿道夫·亚当[Adolphe Adam]等人的法国音乐。由于管弦乐配器方面的欠缺，居伊或许最擅长创作短小的钢琴作品和室内乐作品，如《为钢琴、长笛和小提琴而作的五首乐曲》[*Five Pieces for Piano, Flute, and Voilin*] Op. 56，虽然其半音化色彩在当今的耳朵听来像是过时的客厅音乐，但仍具有一定的优雅与抒情特质。

亚历山大·鲍罗廷的职业生涯提供了一个非常显著的例子，表明了俄罗斯乐派的作曲家们当时所面临的一些特殊问题：早年缺乏系统的音乐训练，需要从事音乐之外的职业活动，对于与俄罗斯民族风格相对的西方风格的感受和态度较为暧昧。在早年自学大提琴和作曲之后，鲍罗廷在十七岁时进入医学院，因而他作为音乐家的生涯总是从属于他颇有建树的医学生涯，他的一些最优秀的作品也是在很长的时间里零星写成的。从1859年至1862年，他在德意志求学，在闲暇时间里吸收了舒曼、门德尔松和肖邦的音乐风格。1862年回到圣彼得堡之后，他成为巴拉基列夫圈子中一位忠实的成员，并在后者的指导下很快开始实施富有雄心的作曲计划。他在此之前所写的歌曲和钢琴曲具有一种当时为全欧洲所熟悉的客厅音乐风格——有时附加在俄罗斯民歌旋律音调的变化之上。这一时期以及之后的室内乐（创作于1854年的《F小调弦乐五重奏》、创作于1861年的《D大调钢琴三重奏》，创作于1879年的《A大调弦乐四重奏》和创作于1881年的《D大调弦乐四重奏》）显示出门德尔松的持续影响。但到了1862年，在巴拉基列夫有些狂热的指导下，鲍罗廷开始着手创作自己的《E$^{\flat}$大调第一交响曲》，这部品质上乘的作品一直占据着他的创作时间，直至1869年的公开首演。

鲍罗廷的几部成熟的作品在创作时间上是交缠在一起的。受到《第一交响曲》于1896年所获成功的鼓舞，他开始创作第二部交响曲以及歌剧《伊戈尔王》

371 [*Prince Igor*]，他自己根据俄罗斯中世纪史诗《伊戈尔远征记》[*The Lay of Igor's Campaign*]构建了该剧的脚本。随着这部歌剧创作工作的倦怠，其音乐的某些部

分被植入同时写作的交响曲中。1872 年，这两部作品的创作均被中断，因为他开始与五人团其他成员联合创作歌剧芭蕾《青春》[*Mlada*]。当这个合作计划失败后，鲍罗廷干脆将自己为之所写的音乐移入继续着手创作的《伊戈尔王》里。1877 年，《第二交响曲》的第一版本终于上演，随后，显然是在里姆斯基-科萨科夫的建议下，鲍罗廷对配器部分进行了完善，在首演两年之后，以如今所见的版本上演。这是一部庄严宏伟、令人印象深刻的作品，充满了引人入胜的旋律和管弦乐效果。管乐器的运用尤为巧妙，例如谐谑曲乐章中圆号奏出的惊人的固定音型，以及慢乐章中不同乐器之间的微妙对话。虽然其中大部分的旋律风格与和声风格既不是十分激进，也不是特别具有俄罗斯风味，但在慢乐章第二主题中可以注意到鲍罗廷对普遍化的异域风情的偏爱，此处的第一和第二音级（F♯和 G♯）是可变的（谱例 XI—12）。

谱例 XI—12：鲍罗廷《第二交响曲》，第三乐章，第 62—66 小节



在 1887 年鲍罗廷逝世时，《伊戈尔王》仍未完成。为了该作品 1890 年的首演，里姆斯基-科萨科夫及其学生亚历山大 · 格拉祖诺夫将剩余部分续写完成，并承担了作品大部分的配器。《伊戈尔王》在有些方面遵循着格林卡的民族主义传统。在开头和结尾处，具有民间风格的简单性和具有调式性质的音调转折使之能够令人信服地代表俄罗斯民众。偶尔出现那种由格林卡和达尔戈梅日斯基所发展出的灵活的半宣叙式的朗诵调，其中一例是第二幕中，弗拉基米尔在其小夜曲之前在持续下行的低音线条之上的演唱。但就其总体结构而言，这部作品在很大程度上属于人们所熟悉的意大利和法国歌剧的场景与分曲结构。其旋律风格是折衷性的，但尤其显示出对意大利风格的依赖。第二幕中伊戈尔令人印象深刻的咏叹调乍一听来很像《茶花女》中的“我爱你，阿尔弗雷多”[Amami, Alfredo]（谱例 XI—13）。表现彪悍的波洛维茨战士的片段是这部歌剧中最能够让人铭记的部分。第二　372

幕结尾处波洛维茨族舞曲凶蛮的异域风情虽然或许更多是来自鲍罗廷丰富的想象而非他对鞑靼民间音乐的了解，但仍有持久的感染力，也是《伊戈尔王》中唯一在俄罗斯之外经常上演的音乐片段。[23]



谱例 XI—13：鲍罗廷《伊戈尔王》，第二幕

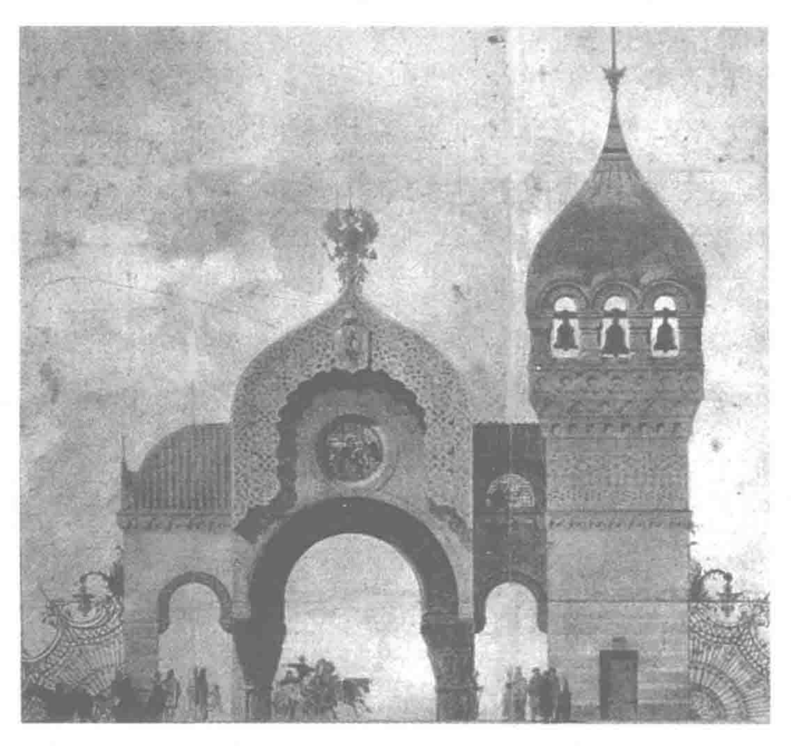
穆索尔斯基

现如今，这一时期的俄罗斯作曲家中最受重视的是莫杰斯特·穆索尔斯基，其悲剧性的混乱生活和英年早逝导致其一生的创作零散疏落，其中还有大量未完成的作品。1854 年，十五岁的穆索尔斯基停止上钢琴课之后，其音乐教育实际上

23. 杰拉尔德·亚伯拉罕描述了作曲家与阿拉伯音乐的短暂接触，Gerald Abraham, “Arab Melodies in Rimsky-Korsakov and Borodin”, *Music and Letters*, 56（1975）: 313-318.

就终止了——除了1857年之后从巴拉基列夫那里接受的些许指导。也正是在那时，身为年轻的陆军军官和业余音乐家，穆索尔斯基被吸引到巴拉基列夫的圈子里。1858年退伍之后，他大约待业五年，其间有一部分时间用来料理家族产业；在此之后直至去世，他几乎都在担任这样或那样的政府行政职务。在这些岁月里，他在圣彼得堡不断迁居，或与朋友同住，或是一度住在一个公社里，肆意酗酒，并愈演愈烈，这也加速了他的死亡——1881年离开人世，享年四十二岁。在这一时期，穆索尔斯基的大部分音乐还停留在手稿阶段，而且其中很多作品在其同行看来都不适合出版或上演，因其声部写作较为粗糙，配器有待完善。在他去世之后，里姆斯基–科萨科夫很快便开始将其很大一部分作品续写完整，加以修改，在某些情况下还进行重写，在很多年中，穆索尔斯基为人所知的作品仅仅是这些经过调整和完善的版本。直到1928—1939年一套准确的作品全集版本问世，其音乐的原始版本才开始盛行。

373



维克多·哈特曼为“基辅的大门”而设计的建筑图（“基辅的大门”亦即穆索尔斯基《图画展览会》的第10首）。

穆索尔斯基较早时期的作品——大约1858年之前的作品几乎全部未能留存下来——大多是为钢琴独奏或人声与钢琴而作。大部分早期钢琴作品无足轻重：两首奏鸣曲均未留存下来，[24] 而我们所知晓的少数作品都比较短小，也没什么特点。考虑到穆索尔斯基在钢琴音乐领域的创作成果有限，那么写于1874年的组曲《图画展览会》[*Pictures at the Exhibition*]可谓是一项非凡卓越的成就。穆索尔斯基总是对戏剧场景和视觉刺激最容易产生共鸣，在此他意在用音乐再现自己刚去世不久的朋友维克多·亚历山德罗维奇·哈特曼[Victor Alexandrovich Hartmann]的一次绘画作品展。其中的十个独立的场景分别描绘了诸如一个侏儒、一座古堡、杜伊勒里花园、雏鸡的舞蹈、墓穴、基辅的大门等主题内容，这些场景由一个反复出现的"漫步"主题（Promenade）连接起来，该主题是一个庄严的柱式和弦织体段落，听来更像是威仪堂堂的队列行进而非观者在画廊中漫步参观。但其中许多描绘还是巧妙而贴切的：《里莫日集市》[*Market Place in Limoges*]中熙熙攘攘的动态，《杜伊勒里花园》中听来具有法国风格的手法，《牛车》[*Bydlo*]中一架波兰牛车笨重迟缓的隆隆声（此曲中的调式建构与《古堡》[*Old Castle*]中的过于相似）。钢琴写作虽然有时略嫌笨拙，但还是富于效果的。只有最后一个乐章《基辅的大门》[*The Bohatyr Gate of Kiev*]听上去像是一部管弦乐曲的钢琴改编，而且仅在这一乐章中，莫里斯·拉威尔[Maurice Ravel]为此曲所进行的著名的乐队配器似乎才明显是对原作的改善。

374

自1863年开始的一段时间，穆索尔斯基居住在圣彼得堡的一个艺术家公社里，充分接触到当时盛行的文学理论和美学思潮，例如尼古拉·加夫里洛维奇·车尔尼雪夫斯基[Nikolai Gavrilovich Chernishevsky]所主张并以屠格涅夫和格里戈罗维奇的小说和故事为代表的"现实主义"。这一学说认为，艺术必须回避其自身的惯例，毫无修饰地直接呈现其主题；艺术创作的恰当题材应当是真实的日常生活——刚获得解放的俄罗斯农民成为文学创作所热衷于表现的对象。受到这些观

24. 一部早期的《E$^{\flat}$大调奏鸣曲》各乐章的开头部分被保留在1858年8月13日穆索尔斯基写给巴拉基列夫的一封信中。请见 Jay Leyda and Sergei Bertensson, eds., *The Musorgsky Reader*（New York, 1947）, p. 11.

念以及（稍后）达尔戈梅日斯基《石客》中朗诵调手法的影响，穆索尔斯基也热切地要求在自己的创作中取得类似的效果。这促使穆索尔斯基集中精力进行歌剧创作：例如，为福楼拜的《萨朗波》[*Salammbô*] 和果戈理的《婚礼》谱写音乐，两部作品均未完成。但随后穆索尔斯基的理念在歌曲领域找到了试验场，他在《亲爱的萨维什纳》[*Darling Savishna*]、《神学院学生》[*The Seminarist*] 和《你这个酒鬼》[*You Drunken Sot*]（全部写于 1866 年）等作品中设计了一种极具自然主义风格的朗诵调，这种手法也出现在如《育儿室》[*The Nursery*]（1870—1872）等后期歌曲中，而且以有些不同的形式在其最伟大的歌剧《鲍里斯·戈杜诺夫》[*Boris Godunov*] 的最具戏剧性的部位也发挥了作用。

同样也主要是在歌曲作品中，穆索尔斯基发展出了其独具个性的和声风格，即一种即兴性的语汇，常常将各种传统的和声音响以非常规的方式结合起来。谱例 XI—14 所示为《死之歌舞》[*Songs and Dances of Death*]（1875）中《小夜曲》的一个片段。这个段落完全处在一个主持续音之上，这也是穆索尔斯基大量使用的一个手法。钢琴部分的上声部在这一乐句的进程中，从一个开放型和声的 A 大调音响（起初还带有一个七音）下行至一个密集型和声音响。在这一运动的过程中，还有几种类似的音响，并未以惯常的方式加以解决，尤其是第 3 小节插入的增六度。此处音响的暧昧性是由于非常规的和弦构建方式，这种方式也大量存在于五人团的音乐中：如果 $D^{\#}$ 变为 $E^{\flat}$，则这个构成增六度的音便可以作为属七和弦的七音而发挥相对常规的作用。

375

谱例 XI—14：穆索尔斯基《死之歌舞》:《小夜曲》



在穆索尔斯基的整个创作生涯里，始终至少有一部歌剧计划处于进展中。在有些传统的“魔幻”戏剧《萨朗波》和以朗诵调进行极端性实验的《婚事》之后，他又试图用几个俄罗斯题材进行歌剧创作；其中两次主要的努力分别是由作曲家自撰脚本的《霍万兴那》[*Khovanshchina*] 和根据果戈理作品改编的喜剧性歌剧《索罗钦集市》[*Sorochintsy Fair*]，这两部作品直至作曲家去世仍未完成。因此，穆索尔斯基所创作的唯一完整的歌剧作品就是《鲍里斯 · 戈杜诺夫》。这部作品的创作、修改和上演的历史错综复杂。出自穆索尔斯基本人之手的两个版本（分别产生于 1869 年和 1873 年）中，仅有第二个版本在其有生之年上演过。与穆索尔斯基的大部分音乐一样，这部作品也在作曲家去世之后，在里姆斯基–科萨科夫笔下经过了剧烈的改动，现代歌剧观众所知道的《鲍里斯 · 戈杜诺夫》也主要是这个版本。里姆斯基–科萨科夫将穆索尔斯基相当粗糙的配器修改得更为顺畅，更富光彩，也更加常规。声部写作、和声和旋律上的细节也通篇有所改动，从实质上削弱了原作的原始力量。[25]

《鲍里斯 · 戈杜诺夫》的脚本由穆索尔斯基自己根据两份材料构建而成：普希金的同名话剧（写于 1825 年）和尼古拉 · 米哈伊洛维奇 · 卡拉姆津 [Nikolai Mikhailovich Karamzin] 的《俄国史》[*History of the Russian State*]（1818），其中对后者的参考相对少得多。普希金的话剧包括松散构建的二十四个场景，明确以莎士比亚式的风格、按照时间顺序叙述了十七世纪早期“动乱年代”的俄罗斯历史，这段历史也是格林卡《为沙皇献身》脚本的题材来源。[26] 穆索尔斯基从中选取并构建了七个场景（后来改为九个），对普斯金的无韵诗进行自由的调整，时而改变事件的顺序。在个别情况下，一些原剧中没有的事件取自卡拉姆津的著作。其中一例是发生在克罗米 [Kromy] 附近森林里的最后一场，这个段落是穆索尔斯基在 1873 年添加的（此剧的第一版结束于前一场，即鲍里斯的死亡）。

376

25. 近年来，穆索尔斯基自己的《鲍里斯》版本已在圣彼得堡、伦敦和纽约等地上演。大卫 · 劳埃德–琼斯 [David Lloyd–Jones] 所编订的一部完整的经过学术考证的总谱版本出版问世（牛津，1975 年），EMI 公司也发行了该作品版本的一张唱片。

26. 杰拉尔德 · 亚伯拉罕在《斯拉夫音乐与浪漫音乐》一书中充分探讨了这部话剧与该脚本的关系 [*Slavonic and Romantic Music*]（New York, 1968），PP.178–187。

这部歌剧，与普希金的话剧（在某种程度上也与莎士比亚的历史剧）一样，由一系列联系不甚紧密的段落组成，时间上跨越数年。序幕的两场讲述了俄罗斯人民（这部歌剧中始终在场的一股力量）起初不情愿、随后还是接受鲍里斯登基成为沙皇。最后一幕则再次表现了力量强大且变化无常的民众，此时他们对鲍里斯心怀敌意（在穆索尔斯基的两个版本中，鲍里斯即将死去或已经死亡），拥护冒充者格里戈雷［Grigory］。在这两幕之间的各幕中，时空跨度相当大的各个场景确立了冒充者的阴谋，并呈现了身为沙皇和父亲的鲍里斯内心的负罪感与恐惧感。然而，穆索尔斯基自己又在这不同场景的松散集结中加入了一至两种统一全剧的手段。例如，在第四幕中，作曲家让僧侣皮门［Pimen］再次登场，讲述发生在德米特里（即鲍里斯所杀害的原本的王位继承人）坟墓上的奇迹，这加速了鲍里斯走向癫狂与死亡，正如第二幕中，奸诈的舒伊斯基［Shuisky］讲述杀死德米特里的经过以示威胁，致使鲍里斯产生歇斯底里的幻觉，好像已死的德米特里出现在他面前。



《鲍里斯・戈杜诺夫》一个莫斯科大剧院的制作版本，由乔治・伦敦［George London］饰演男主角。

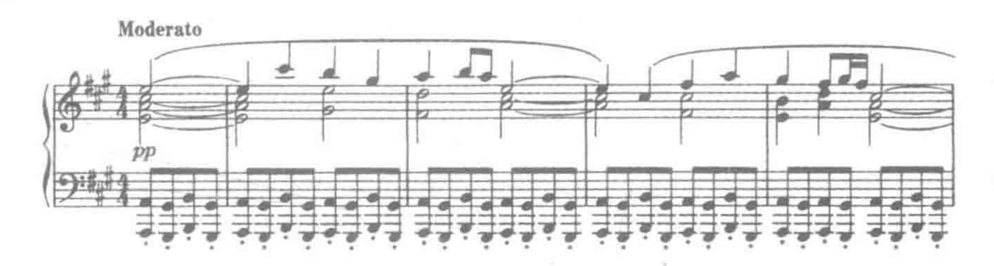
谱例 XI—15：穆索尔斯基《鲍里斯 · 戈杜诺夫》，序幕，第二场



377　　作曲家在这部歌剧中所运用的最令人印象深刻的联系性手法是音乐方面的：特定的旋律与和声动机与戏剧情节及人物保持着微妙且恰当贯穿的联系。鲍里斯不断变化的心境由几个特点鲜明的乐句来体现，例如加冕场景（序幕第二场）中他第一次亮相时所唱出的音乐，后来在他第二幕登场之后再次唱出。在前一个戏剧情境中，鲍里斯在登上王位时祈求获得智慧；在后一个戏剧情境中，他陷入沉思，想着自己的儿子迈出同样的一步。在这些段落中，最具特色的音乐进行是一个从六级音开始下行的终止式旋律运动，在序幕里配以自然音进行的和声，而避开了原本期待中的属—主关系（谱例 XI—15）。这段音乐在第二幕再次出现时，伴奏声部呈现出旋律与低音之间的更为长大（也更加常规）的平行十度进行（请见 ARM 20）。两处音乐似乎都流露出内心饱受困扰的鲍里斯的厌世情绪。另一个用来实现更为具体的戏剧意图的音乐表达是"德米特里动机"。谱例 XI—16 所示为该动机在第一幕第二场的首次出现，此时格里戈雷设想冒充王子德米特里。自此之后，该动机用来代表格里戈雷和已故的德米特里，例如第二幕中舒伊斯基将

冒充者的阴谋告知鲍里斯（ARM 20），由此加剧了鲍里斯充满迷信的恐惧，以为这个冒充者真的是复活的德米特里。 378

谱例 XI—16：穆索尔斯基《鲍里斯 · 戈杜诺夫》，第一幕，第二场



第二幕（在 ARM 20 中以鲍里斯登场开始）发生在克里姆林宫沙皇的居所。巧妙地将鲍里斯所生活其中的两个迥然相异的世界融合在一起：一方面是作为普通个体享受平静的居家生活，另一方面是作为一国之君遭受充满疑虑和愧疚的梦魇。在这一幕的前面部分，鲍里斯的子女们嬉戏玩耍，这为穆索尔斯基提供了一个表现儿童游戏和歌谣的契机，他在声乐套曲《育儿室》中就已显示出这方面的才能。（这些段落主要都是作曲家在 1873 年添加到第二个版本中的。）鲍里斯的登场标志着其一个世界对另一个世界的侵扰和影响。在与子女交谈几句之后，他便陷入了自己病态的沉思，幻觉中出现了德米特里血染的尸体。这一情景被隔壁传来的一阵惊恐所打断，原来是一只恼怒的鹦鹉逃出了鸟笼。侍从宣告舒伊斯基的到来，但出现在鲍里斯眼前的却是幼小的儿子费奥多尔［Feodor］，生动地向父皇讲述了鹦鹉事件。最终，舒伊斯基上场，戏剧迈向高潮，鲍里斯再次陷入幻觉。

这一幕的一大特点是多种音乐风格的融合——从具有现实主义色彩的、靠近说白的朗诵调到极富抒情性的旋律——基本上与这一幕千差万别的戏剧元素相对应。声乐写作总是音节式的，轻而易举地从一种旋律风格转变到另一种，将台词文本中思想和情感最细微的层次反映出来。在鲍里斯的独白部分（从“中板”开始），他想到自己的孩子，想到乐观的占星术士的话，甚至出于某种原因想到罪恶所带来的不可避免的后果，所有这些催生了一次流畅的旋律运动，其中还暗示着段落的划分；对德米特里尸体的两次幻觉是通过一种断断续续、呼吸急促的朗诵调风格传达出来的，其效果又因固执重复的伴奏音型而得到强化。还有一种不同的风

格是费奥多尔讲述鹦鹉事件的唱段，这是一首带有重复性旋律片段的歌曲，其调

379 式性的构建让人想到俄罗斯民间歌曲。[27] 这一幕的最后一部分是歌剧中几个伟大的“疯狂场景”之一。鲍里斯的癫狂发生在昏暗的舞台上，钟表不停地走着（由形成三全音关系的轮流出现的低音所代表），月光下钟表上的人偶依稀可见，鲍里斯将之误认为是自己杀害的德米特里，一个不停飞转的可怖的小提琴音型似乎在鲍里斯的意识中将内在事件与外在事件糅合在一起，令人绝望，营造出一个可堪与陀思妥耶夫斯基相媲美的幻觉下的恐惧场景。

里姆斯基-科萨科夫

巴拉基列夫圈子里年纪最小的作曲家是尼古拉·安德烈耶维奇·里姆斯基-科萨科夫，起初是一名海军军官，后来成为海军部所属各军乐队的督察员，1871年之后成为圣彼得堡音乐学院作曲教授（虽然他所接受过的专业音乐训练少之又少）。作为一名尚处于青少年时期的业余音乐家，他深深被巴拉基列夫所折服，并很快在器乐写作方面技艺纯熟，以至于在某种意义上成为这个作曲家团体的官方配器师。在较早时期他便为居伊和达尔戈梅日斯基的作品配器；1881—1883年这段时间则主要用来为穆索尔斯基的大部分作品进行修改和配器，1887年后者去世时，他与格拉祖诺夫一道将《伊戈尔王》写完，并加以修改。里姆斯基-科萨科夫独特的管弦乐音响主要是通过创作于1888—1889年的三部作品而为西方世界所了解：《西班牙随想曲》[*Capriccio Espagnol*]、交响组曲《舍赫拉查达》[*Sheherazade*] 以及《俄罗斯复活节序曲》[*Russian Easter Festival Overture*]。我们偶尔会在五人团其他成员（尤其是巴拉基列夫）的作品中听到的那种特殊的辉煌、清澈、生动的音响色彩在里姆斯基-科萨科夫成熟时期的作品中得到了高度的发展和一贯的体现。

这种管弦乐技法常常通过富于创意的叠加方式和避免中低音区出现其他引人

27. 穆索尔斯基在序幕的加冕场景中运用了一首家喻户晓的现成的俄罗斯民歌，《光荣》[*Slava Bogu na nebe*]，贝多芬在其第二首“拉祖莫夫斯基四重奏”（Op. 59, No. 2）中已经使用过这首歌曲。

注意的音乐运动而将主要的旋律线条凸显出来。低音支持往往较为低调，乐队的伴奏声部也常常是在重要部位增添色彩，而不是提供音乐整体所不可或缺的声部写作。体现这一手法的例子不胜枚举，其中一个就是《舍赫拉查达》的整个第三乐章。[28] 该乐章有两个彼此联系的旋律，每个旋律都多次重复。第一个旋律起初是由第一小提琴和第二小提琴以同度奏出，随后是双簧管和大提琴，然后是英国管和大提琴，独奏单簧管和大提琴，小提琴和单簧管，最后是仅仅由第一小提琴奏出。以持续的和弦织体出现的伴奏相当节制且极其简单，丝毫不会干扰听众的注意力集中于不断变化的旋律色彩。唯有在乐句之间的花式走句部分（由单簧管、小提琴、长笛以及后来加入的竖琴轮流奏出），织体中除旋律之外的其他声部才能够吸引听众予以关注。

380

在该乐章的下一段落中，对第二旋律的处理非常简单，对不断变化的丰富色彩予以修饰加工（请见谱例 XI—17）。此处，旋律由第一单簧管、第二单簧管和短笛以三个八度关系奏出。乐队的其余部分则贡献了醒目的乐器色彩：第一小号的属音上的固定音型与打击乐协作——这里使用了“土耳其音乐”的传统打击乐编制——以及竖琴、大管和低音弦乐声部添加的平静的主和弦琶音。

这类效果是由里姆斯基-科萨科夫精心设计的。他的很多特殊的器乐写作技法都在其杰出的管弦乐配器专著中得到详尽阐述，他自 1873 年开始编写这部专著，直至去世（他曾详解谱例 XI—17 所示片段中三个八度的木管写作的一种手法）。[29] 在理论和实践上，他的配器都与其特定的音乐织体观念密切相关：对一条紧凑的旋律予以支撑，应当通过多种声音团块和音响层次，而非与之相抗衡的其他旋律线条，而且这些组成部分的器乐色彩是音乐的本质性要素。他在其配器专著的前言中主张：“说某位作曲家善于配器，或是那部作品配器不错，这些说法是大错特错，因为配器是**作品灵魂的组成部分**。”[30] 就这种对于色彩与线条关系的看法而言，他更接近柏辽兹而非瓦格纳，他对乐队的处理方式在二十世纪具有强

---

28. 里姆斯基-科萨科夫在其自传中为这部作品的四个乐章提供了标题。其中这第三乐章名为“王子与公主”。

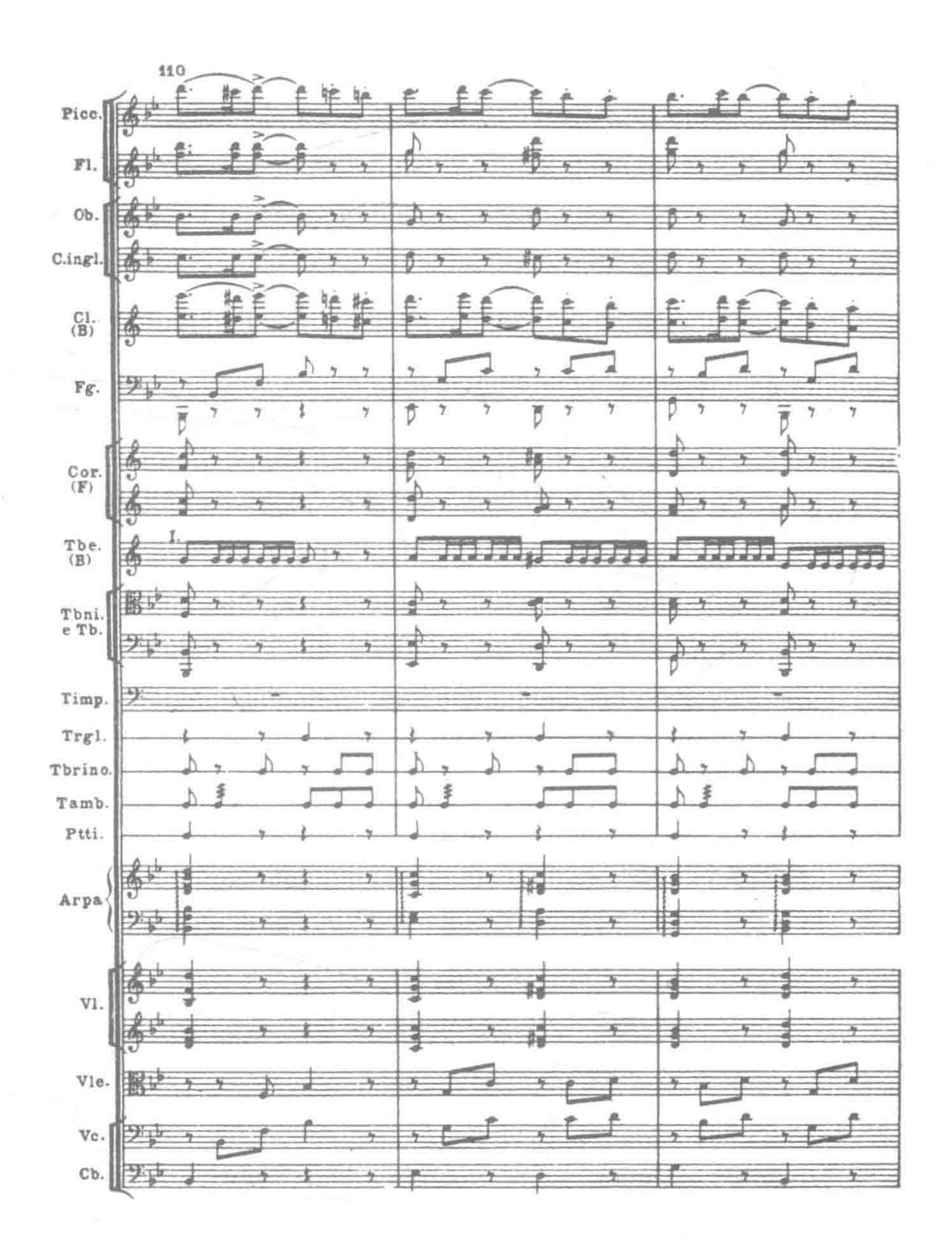
29. Nicolas Rimsky-Korsakov, *Principles of Orchestration*, ed. M. Steinberg, trans. E. Agate（New York, 1912）, 1, p. 51; 2, p. 67.

30. Ibid., 1, p. 2.

大的影响力：对格拉祖诺夫、普罗科菲耶夫、斯特拉文斯基，甚至是德彪西和拉威尔的音乐都有影响。

谱例 XI—17：里姆斯基-科萨科夫《舍赫拉查达》，第三乐章，第 106—112 小节





虽然里姆斯基-科萨科夫在西方的声誉以器乐音乐见长，但实际上他将主要的精力投入到歌剧的创作中，总共写有十五部，其中大部分都由作曲家自撰脚本。与他的同行一样，他也着迷于俄罗斯历史和文学，并将格林卡视为引路人。虽然其第一部歌剧《普斯科夫女郎》[*The Maid of Pskov*]（1872）取材于伊凡雷

帝的生平（伊凡雷帝作为一个无唱段的角色也出现在1899年的《沙皇的新娘》[*The Czar's Bride*]中），但里姆斯基-科萨科夫后来越发钟情于魔幻题材——对格林卡的《鲁斯兰与柳德米拉》而非《为沙皇献身》产生兴趣。《雪姑娘》[*Snow Maiden*]（1881）——脚本根据奥斯特洛夫斯基取材于古代斯拉夫神话的戏剧诗改编而成——显示出作曲家对原始泛神论的最初青睐，此类题材此后一直对他保持 381 着吸引力。《萨特阔》[*Sadko*]（1896）被很多人看作是其最杰出的歌剧作品，取材于海神、仙女以及中世纪俄罗斯传奇中相关的人类的故事。在其《隐城基捷日 382 的故事》[*Legend of the Invisible City of Kitezh and the Maiden*]（1905）中，一个关于泛神论和魔法的故事被隐藏在基督教神秘主义之下，而其最后一部歌剧《金鸡》[*Coq d'Or*]（根据普希金的作品改编而成）中，童话幻想故事则与某种自觉的讽 383 刺意味糅合在一起。俄罗斯歌剧的两种持久的特征几乎贯穿于所有这些作品：歌剧结构为一系列静态场面而非具有目标导向的戏剧，群众场面极具重要性。[31]

里姆斯基-科萨科夫歌剧作品的音乐风格极其多样。处于一端的是质朴的现实主义朗诵调，源自达尔戈梅日斯基《石客》中最严峻的风格。其作品在这方面最纯粹的一个例子是独幕歌剧《莫扎特与萨里埃利》[*Mozart and Salieri*]（1897），但两部取材于果戈理小说的歌剧《五月之夜》[*May Night*]（1879）和《圣诞之夜》[*Christmas Eve*]（1895）中也有一些此类风格的段落。处于另一端的则是后瓦格纳时代的华丽繁复的半音化风格，体现在《不朽的卡什切伊》[*Kashchei the Immortal*]（1901）中。有些独具特色的旋律构造贯穿于所有这些作品，尤其是强调六级音的跳进的终止程式。[32]至少从《萨特阔》开始的一系列歌剧作品中，里姆斯基-科萨科夫的配器技艺使之能够在生动描绘奇异事件和异国地域方面发挥其特长。

十九世纪晚期俄罗斯音乐中的问题并不像人们经常认为的那样清晰明确，而是要复杂模糊得多。在惯常的描述中，一个民族主义作曲家群体在理论与实践上都迫切要求实现独具俄罗斯特征的音乐艺术，反对俄罗斯音乐协会和圣彼得堡音乐学院的国际性风格倾向——这样一种看法，即便就概括性的归纳而言，也是相

31. 对里姆斯基-科萨科夫歌剧作品的专业而又具有可读性的叙述，请见Gerald Abraham, *Studies in Russian Music*（London, 1936）, chapters 8–14.

32. 请见ibid., pp. 203ff. and 237–238.

当具有误导性的。这个民族主义作曲家群体的成员构成从一开始就不是清楚明确的。斯塔索夫所命名的“强力集团”的统一性由于该群体内部不尽相同的趣味和不断变化的联盟而遭到严重削弱；1867 年之后，该群体面临着彻底解体的危险——尤其是其领导人巴拉基列夫此时正在指挥俄罗斯音乐协会（理应是“强力集团”的敌对方）的音乐会演出。1871 年，该群体的另一成员，里姆斯基-科萨科夫作为圣彼得堡音乐学院的教授开始对该学院整整一代音乐家产生影响。此外，就创作实践而言，这一群体并未显示出任何风格或观念上的明确的统一性。我们已经注意到，巴拉基列夫的音乐很少体现出对民族主义潮流的依附，而这种潮流在居伊的音乐中更是几乎不见踪影。如果说五人团在什么方面有所统一的话，那么很可能是体制外作曲家对体制内作曲家的一贯敌视；而如果这种敌视有任何真正的实质性内容，那么这个内容不仅与圣彼得堡音乐学院曲目和教学上的保守倾向有关，也与其谣传的“外来性”有关。[33]

柴科夫斯基

通常认为，俄罗斯音乐中“国际性”或“欧洲式”一派的领军人物是彼得·伊里奇·柴科夫斯基（1840—1893），安东·鲁宾斯坦的学生，毕业于圣彼得堡音乐学院，但他与这种派系的联系其实相当薄弱。1868 年以及 1882 年，他为巴拉基列夫所折服，我们可以在其序曲《罗密欧与朱丽叶》[*Romeo and Juliet*]（第一版本，1869 年）和《曼弗雷德交响曲》[*Manfred Symphony*]（1885）中强烈感受到巴拉基列夫的影响。柴科夫斯基终其一生保持着对俄罗斯本土音乐的兴趣，1868—1869 年他整理出版了一部民歌集，并且在其创作生涯的几乎所有阶段都曾运用民间旋律。他的歌剧作品所体现出的对俄罗斯文学和历史题材的依赖也不亚

384

33. 罗伯特·瑞登诺尔在《民族主义、现代主义与个人竞争》[*Nationalism, Modernism, and Personal Rivalry*] 中有效地纠正了人们对这一时期俄罗斯音乐的通行看法。俄罗斯音乐协会及其音乐学院的保守政策背后有一股看不见的决定性力量，即埃琳娜·帕夫洛夫娜 [Elena Pavlovna] 大公爵夫人，该协会的主要赞助人，她的去世（1873 年）使得该协会的导向发生了改变。

于“五人团”。或许将他划归“欧洲”阵营的真正原因是一些外在因素：在1860年代早期，即“五人团”的盛期，柴科夫斯基是“五人团”的敌对机构圣彼得堡音乐学院的学生；毕业之后，他很快在尼古拉·鲁宾斯坦创办于莫斯科的新的音乐学院中担任教职，由此进一步与“五人团”拉开距离；在其职业生涯后期的很大一部分时间里，他频繁去往西方，并在那里确立了任何其他俄罗斯音乐家都无法企及的声誉。

在1866年移居莫斯科之前，柴科夫斯基还没有创作出什么引人注目的作品：仅有几首试验性的管弦乐曲，包括为奥斯特洛夫斯基的话剧《大雷雨》[*The Storm*] 所写的序曲。来到莫斯科之后，他立刻着手进行严肃的音乐创作，到1872年已写出了他的前两部交响曲和三部歌剧。在这三部歌剧中，他仅留存了其中一部《禁卫兵》[*Oprichnik*]（1872），而将另外两部中的部分音乐移植入其他作品后便将其销毁。这些早期作品中最有作为的一部或许就是《C小调第二交响曲》（“小俄罗斯”[*little Russian*]），这部具有“民族主义”特色的作品开启了作曲家一段高度专注于俄罗斯音乐语汇的创作时期，很可能在很大程度上是因为他与巴拉基列夫的接触。这部交响曲四个乐章中的三个乐章都采用了乌克兰民间歌曲作为主要的主题素材，终曲乐章所用的民歌《仙鹤》[*The Crane*] 与《光荣》（即贝多芬的四重奏和穆索尔斯基的《鲍里斯·戈杜诺夫》中用过的民歌）以及《图画展览会》的“漫步”主题在曲调风格上有惊人的相似之处。柴科夫斯基通常对这些曲调进行格林卡式的变奏处理：旋律多次重复陈述，伴随器乐色彩和伴奏模式的变化。在这部交响曲中，我们也可以听到后来在其作品中长期出现的风格特征，例如谐谑曲乐章中木管灵巧而富于色彩的助奏线条，以及该乐章和终曲乐章里用以划分句读的标以 *fortissimo* [很强] 的管弦乐笔触（但有变得几近乏味之嫌）。

柴科夫斯基也深受他所接受的传统的学院训练的影响，这一点明显体现在其《第一交响曲》和声与声部写作方面明显的专业素养和某种惯例性。学院训练的经历无疑也是形成其音乐思维中不可磨灭的新古典主义特征的一个因素。对传统大型器乐体裁的痴迷——以及在驾驭这些体裁的形式时不断进行的抗争——与某种有意识的拟古风格（让人想到舒曼，甚至是莫扎特的音乐）是其作品的一个持久的特征。这一点可见诸于他的全部三首弦乐四重奏，尤其是D大调的第一首（1871），其中未加修饰的古典主义结构与柴科夫斯基尤为擅长的抒情旋律结合在一起（其

385



三十三岁的柴科夫斯基

中脍炙人口的“如歌的行板”——后被作曲家改编为大提琴与弦乐队作品——再次使用民间歌曲作为旋律）。[34] 另外两部显示出作曲家对往昔风格情有独钟的著名器乐作品是为大提琴而作的《洛可可主题变奏曲》（1876）和《弦乐小夜曲》（1881）。

柴科夫斯基音乐风格中另一个非常显著的要素是对彼时风行的沙龙音乐和舞曲音乐的偏爱。他的许多歌曲和钢琴音乐都与这些半通俗风格密切相关。其中一例是他最著名的歌曲，即为歌德广负盛名的《懂得相思的人》[*Nur wer die Sehnsucht kennt*] 所写的歌曲，在英文语境中以标题《只有那孤独的心》[*None but the Lonely Heart*] 而为人所熟知。它有着宽广的旋律线条和客厅浪漫曲常用的略嫌衰颓的副七和弦——我们常在柴科夫斯基的作品中听到这种写作风格，例如《第六交响曲》第一乐章中极度痛苦的行板主题。柴科夫斯基在舞曲式音乐方面的才能更有建树。他的三部芭蕾音乐《天鹅湖》[*Swan Lake*]（1876）、《睡美人》[*The*

386

34. 请见 David Brown, *Tchaikowsky: A Biographical and Critical Study, I: The Early Years, 1840—1874*（New York, 1978）, p. 218ff.

Sleeping Beauty]（1889）和《胡桃夹子》[*The Nutcracker*]（1892），始终是保留剧目中的主要作品，因其为古典芭蕾进行了极其杰出的音乐构思和设计：音乐非常巧妙地呼应舞蹈，唤起剧情，充满色彩和节奏上的对比——作曲家本人将《睡美人》视为其最杰出的作品之一。柴科夫斯基的全部创作中都可以听到舞曲的痕迹，在有些时候与他精心构建合乎逻辑的交响结构的努力背道而驰，但在更多情况下则彰显出其创作才华自然流露的最佳状态。

似乎可以说，柴科夫斯基一生的中心追求是歌剧创作。他总是不停地物色着适合歌剧脚本的题材，在其成熟时期的绝大部分时间里，他总有一部歌剧处于创作进程中。在放弃了最初两部作品之后，他转向俄罗斯历史上一段尽人皆知的时期，即伊凡雷帝统治时期（也是里姆斯基-科萨科夫两部歌剧的题材背景），创作了自撰脚本的《禁卫兵》（1872）。柴科夫斯基明确站在达尔戈梅日斯基和穆索尔斯基的“现实主义”主张的对立面，遵循泛欧洲歌剧传统（尤其是迈耶贝尔的大歌剧）来塑造自己的作品。[35] 然而，他的下一部歌剧《铁匠瓦库拉》[*Vacula the Smith*]（1874）是一部俄罗斯血统鲜明的令人景仰的作品，取材于果戈理的小说，充满俄罗斯民间音乐语汇，在戏剧和音乐上都受到格林卡《鲁斯兰与柳德米拉》的很大影响。

柴科夫斯基一生创作的十部歌剧中，仅有两部在西方得到传播，即《叶甫盖尼·奥涅金》[*Eugene Onegin*]（1878）和《黑桃皇后》[*The Queen of Spades*]（1890），前一部在保留剧目中保持着稳固的地位。《叶甫盖尼·奥涅金》是一出温暖的家庭戏剧，或者如柴科夫斯基所称，是一系列“抒情场景”，取材于普希金（他的作品是俄罗斯歌剧取之不尽的文学资源）的一部诗体小说。这部歌剧的中心人物，塔提亚娜[*Tatyana*]，是柴科夫斯基尤为同情的一个角色。[36] 这是一个极具说服力的女主人公形象，其质朴无邪的魅力可能会让英语世界的读者想起艾略特《弗洛斯河上的磨坊》[*The Mill on the Floss*]中的玛姬，或是托马斯·哈代的苔丝，这个角色的生动性极大地弥补了情节或场面效果上的贫弱。歌剧结构被划分为传

35. 请见 Gerald Abraham, “Tchaikowsky’s Operas” in *Slavonic and Romantic Music*, pp. 128ff. 这篇文章一直都是探讨这一课题的最有用的文献。

36. 根据柴科夫斯基自己的说法，他将对塔提亚娜的情感与自己的真实生活混杂在一起，导致了 1877 年一段灾难性（而且非常短暂）的婚姻。

统的诸多分曲（场景、咏叹调、重唱和合唱），呈现为一系列带有音乐的小片段，其中音乐恰当贴切地满足了当下的戏剧意图。尤为令人印象深刻的是著名的“书信场景”（第9分曲），其中塔提亚娜不断变换的情绪充分反映在从 *parlando* ［意大利语，表示“说话的”之意］到富于表现力的抒情灵活的声乐线条中。在高潮部位，柴科夫斯基写了一段形态酷似威尔第音乐的旋律（谱例 XI—18），但该旋律基于自然小调式，和声上强调降六级（第2小节以一个主持续音为背景，其音响或许可被称为“属的那不勒斯六和弦”），使之具有独特鲜明的俄罗斯风味。[37] 这一场景的美中不足是柴科夫斯基偏爱将乐队声部与持续的伴奏混杂在一起，使乐队声部显得有些嘈杂混乱，这一倾向对这部歌剧的其他很多段落影响更甚。

387

谱例 XI—18：柴科夫斯基《叶甫盖尼·奥涅金》，第九分曲



如果说《叶甫盖尼·奥涅金》的总体结构和部分音乐可能会让我们想到迈耶贝尔及其后时代的法国大歌剧，那么柴科夫斯基的下一部歌剧《奥尔良少女》［*The Maid of Orleans*］（根据席勒取材于圣女贞德的话剧改编而成）就其轻盈的风格和装饰性的半音化而言似乎更多受到法国喜歌剧（例如托马和马斯内）的影响。在再次取材于普希金作品的《马捷帕》［*Mazeppa*］中，柴科夫斯基回到俄罗斯历史题材（这次的背景是彼得大帝统治的开始时期），并在某些段落回归到令人想起格林卡的“俄罗斯”音乐语汇。《黑桃皇后》（1890）——又是来源于普希金的作品——这部小型戏剧充满令人毛骨悚然的机智感，柴科夫斯基为之谱写了类型非

37. 亚伯拉罕指出，这一旋律的最后一部分贯穿于整部歌剧。Gerald Abraham, “*Eugene Onegin* and Tchaikoesky’s Marriage”, *On Russian Music* （London, 1939）, pp. 232–233. 其开头显示出一种下垂无力的姿态，这种姿态在柴科夫斯基的音乐中经常可以听到，例如《第六交响曲》终曲乐章的开头——在此和声上配以一系列七和弦，其单调的平行进行被有序的声乐交错所掩盖。

常多样的音乐，其中有些接近同时期创作的《第五交响曲》和《第六交响曲》的修辞性的悲悯色彩。但在此，柴科夫斯基比在任何其他歌剧中更多地纵情于他所钟爱的对往昔风格的追思：第三场插入了一段新古典主义风格的田园康塔塔，还有一些对格雷特里、莫扎特和博尔特尼扬斯基音乐的引用片段。[38] 这一手法意在怀旧性地唤起叶卡捷琳娜大帝统治下的往昔岁月，正如施特劳斯在《玫瑰骑士》中对玛利亚·特蕾莎时代的回忆。

无论歌剧创作在柴科夫斯基的俄罗斯艺术生涯中处于怎样的中心地位，他在祖国之外的地方还是最以交响曲、协奏曲和其他管弦乐作品著称。他写有两部大型钢琴协奏曲和一部单乐章钢琴协奏曲（从原本计划创作的一部交响曲改写而来），其中只有《$B^{\flat}$小调第一钢琴协奏曲》Op. 23 经常上演——上演率确实非常高。柴科夫斯基最早是在 1875 年上半年为尼古拉·鲁宾斯坦完整演奏了这部作品，据作曲家本人所言，鲁宾斯坦指责该作毫无价值、微不足道，并且不具有演奏的可行性。但柴科夫斯基还是将这部作品谱写完成，并题献给汉斯·冯·彪罗，后者于同年在波士顿首演了这部作品。该作很快便成为备受钢琴家和听众所青睐的曲目。他们似乎也并不为其著名的非常规结构而感到担忧：姿态夸张、极端庞大的开头主题出现在错误的调性上（$D^{\flat}$大调），然后便消失得无影无踪，再未出现。实际上，很可能正是这一主题——首先由弦乐组以大跨度的强奏伴随钢琴的和弦奏出——成为这首乐曲如此受欢迎的主要原因（这一主题自身被置入电影作品中作为配乐）。这部作品的后面部分出现了富有吸引力和原创性的手笔，田园牧歌般的慢乐章的上下两部分被长笛的一段谐谑性的对比段落分隔开。末乐章则是柴科夫斯基作品中的“俄罗斯终曲”之一，其强劲有力的主要主题来源于一个乌克兰民歌曲调，在独奏与乐队的对话交流中显得格外光彩夺目。同样广受欢迎的是作曲家唯一的一部《小提琴协奏曲》Op. 35（1878），他写作戏剧性而富于表现力的旋律和对俄罗斯民间语汇进行艺术化转型（汉斯立克称此曲的末乐章是“臭气熏天的俄罗斯音乐”[odorously Russian]）的才能似乎尤为适合创作独奏协奏曲。

388

在柴科夫斯基于 1893 年不幸去世（其死因如今处于热烈争论中）之前的最后几年，他多次出国旅行，作为指挥家而活跃在欧洲和美国东部主要的音乐会舞台上。

---

38. 请见 Abraham, *Slavonic and Romantic Music*, pp. 171–172.

由此，他的作品，特别是乐队作品，比同时期任何其他俄罗斯作曲家的音乐都获得了广泛得多的传播。其音乐会保留曲目的中心是其六部交响曲，这些作品的创作基本上平均分布于其 1866—1893 年的艺术生涯中。在这些作品中，他不断地与两种相对立的艺术要求进行斗争，一方面是他从音乐学院学到的形式传统，另一方面是他自己热衷于呈现富于情感和表现力的一系列事件，对应于某个没有明确表达的标题内容。在 1878 年（大约是《第四交响曲》诞生的时期）的一次坦诚的自我评价中，他承认巴拉基列夫在很早的时候对其音乐风格的批评一直是正确的："我的作品中经常出现一些无关紧要的填充材料；在有经验的目光下，我的接缝处满是针脚。"[39] 这些交响曲具有一种松散的插段性特征，类似柴科夫斯基及其俄罗斯同代作曲家歌剧作品的典型结构。在最后三部交响曲中，这一点被隐约带有戏剧性意图的循环结构手法所弥补，尤其是通过使用重复出现的"格言主题"。

谱例 XI—19：柴科夫斯基《第五交响曲》，第四乐章，第 1—4 小节

389

在《第五交响曲》和《第六交响曲》中，柴科夫斯基达到了其晚期作品所特有的修辞性表现力的至高点。管弦乐写作的力度范围非常极端，高潮的营造极为长大，甚至濒于歇斯底里的地步。这些作品（特别是《第五交响曲》）著名的"压抑不安的忧郁"的特质，在很大程度上是来自柴科夫斯基在驾驭阴郁音色方面的才能。《第五交响曲》的格言主题即是一例，该主题出现在全部四个乐章中。在第一乐章的开头，该主题由单簧管在其沙吕莫 [chalumeau] 音区的极低部分奏出，并以低音弦乐为背景；而在终曲乐章的开头，该曲调则是由小提琴在极低的音区

39. 引自 Abraham, "Tchaikowsky Revalued", *Studies in Russian Music*, p. 342.

奏出，以至于其中一个音必须由中提琴和大提琴提供（谱例 XI—19）。造成这些作品特殊音响的另一种管弦乐技法是通过重复的模式（常常具有高度的节奏性）铺陈一种管乐音响背景，由铜管和木管乐器共同演奏，这一手法所产生出的厚重、繁复的特质非常适用于高潮的营造。此外，柴科夫斯基对引人入胜的小号和圆号的号角情有独钟，这一点随处可见。《第四交响曲》的开头（ARM 21）或许可以让我们对这一倾向的缘起了解一二：以强有力的圆号号角开场——其首次出现因大管的加入而略显暗沉——在旋律形态上与舒曼《第一交响曲》的开头具有明显的相似性（而舒曼的作品又让人想起舒伯特《C 大调“伟大”交响曲》的开头）。但柴科夫斯基将浪漫主义号角的魔幻色彩转变为某种强势且紧迫的力量——他所感到的召唤不是来自充满青春气息的魔法世界的绿色田野，而是来自严酷无情的命运。

斯堪的纳维亚

历史上，在斯堪的纳维亚四国中，有三个国家——挪威、瑞典、丹麦——因共同的文化和语言传统而紧密联系。芬兰由于在中世纪早期便有游牧民族定居于此，与多瑙河盆地的马扎尔民族有所联系，他们的语言属芬兰-乌戈尔［Finno-Ugric］语族，与其欧洲邻国的语言没有什么关系，因而芬兰总是保持着某种东方倾向。自中世纪晚期以来，挪威就处于丹麦的统治之下。芬兰受制于瑞典皇室的统治，长期是瑞典与俄罗斯较量的战场。随后，由于拿破仑战争期间同盟关系的改变，瑞典放弃了对芬兰的控制，后者在 1809 年成为半独立的俄罗斯大公国。丹麦因与法国结盟而受到惩罚，被迫于 1814 年将挪威割让给瑞典。这些政权组织虽然经常不稳定，但在十九世纪的剩余时间里一直保持下来。

390

在整个十九世纪，芬兰基本上还是一个农耕国家，其社会中层和上层阶级所占人口很少，集中于西南沿海，主要由瑞典居民组成。只是在十九世纪下半叶，某种类似民族主义运动的潮流才开始在政治和语言方面显现。一批规模不大的本土芬兰语文学创作（主要由业余作家所写）在这个世纪的后期逐渐成型，其最主要的代表人物是小说家和短篇故事作家约翰尼·阿霍（Juhani Aho, 1861—1921）。虽然芬兰有着相对丰富多样的民间音乐传统，但其艺术音乐却一直处于德意志音

乐实践的影响之下。这个国家的主要音乐教师均出生于德意志。芬兰的音乐家，如赫尔辛基管弦乐协会的创立者和领导人罗贝尔特 · 卡亚努斯（Robert Kajanus, 1856—1933），以及钢琴家、音乐教师、指挥家、作曲家马丁 · 维格利乌斯（Martin Wegelius, 1846—1906），也都在德意志接受音乐训练。虽然卡亚努斯在 1880 年代创作了一些略带“民族主义”色彩的音乐（分别写于 1882 年和 1889 年的两部《芬兰狂想曲》），但独具芬兰特色的重要音乐创作的发展，要等到卡亚努斯的一位学生的出现，他就是耶安 · 西贝柳斯（1865—1957）。

自十七世纪开始，瑞典丰富的音乐生活也在很大程度上依赖于德意志音乐，尤其是经过三十年战争（1618—1648），在此期间有许多德意志音乐家和乐器制造者来到瑞典避难。在随后的一个世纪里，斯德哥尔摩的音乐会生活和歌剧实践经过长足发展，堪与德意志一些较小宫廷的音乐生活相媲美；宫廷歌剧院主要是意大利音乐的天下，附带一些德意志元素，器乐音乐曲目则青睐德意志作曲家的作品，间或有费迪南德 · 策尔贝尔（Ferdinand Zellbell, 1719—1780）等瑞典作曲家的作品补充进来。在十九世纪早期，音乐会协会在瑞典的几个主要城市纷纷涌现，本土作曲家的数量也大为增长。盛行的音乐风格在很大程度上还较为保守。颇有才华的作曲家阿道夫 · 弗雷德里克 · 林德布拉德（Adolf Fredrik Lindblad, 1801—1878）的合唱作品和歌曲——其中一些根据瑞典民间旋律写成——在瑞典之外获得赞誉，但在国内却被批评为和声过于复杂。他的《C 大调交响曲》在 1839 年首演于莱比锡，得到舒曼的热切关注，[40] 但在瑞典国内，他的器乐音乐却基本上都遭到忽视。

391

在很多人看来，十九世纪最重要的瑞典作曲家是弗朗茨 · 贝尔瓦尔德（Franz Berwald, 1796—1868），但他无论是在瑞典还是其他地方都几乎没有获得认可。在作为青年小提琴家小有成就之后，他于 1829 年移居柏林（在那里成为一名成功的矫形术传播者），随后的二十年中的大部分时间都旅居在外。1849 年回到瑞典之后，他从事过各种其他职业，同时试图在歌剧创作方面获得成功，但徒劳无果。然而，其音乐中如今看来最值得关注的是器乐作品，尤其是四部交响曲。这些作品全部创作于 1842 年至 1845 年期间，展现出在德奥交响乐传统的明确范围内运作的强

40. Roberts Schumann, *Gesammelte Schriften*, 2, pp. 502–503.

有力的独立音乐思维。[41]《“离奇”交响曲》[*Sinfonie singulière*] 在二十世纪被重新发现，或许是四部交响曲中最引人关注的，其音乐风格会让现代听众想到舒伯特的《C 大调“伟大”交响曲》或是门德尔松成熟时期的管弦乐作品。其器乐织体清晰明澈，具有古典风格，形式手段也主要是传统的。然而，在这部作品以及其他交响曲中，谐谑曲乐章——在这部交响曲中是类似门德尔松风格的一个活泼轻盈的乐章——都被夹在柔板乐章的前后两半之间。最让当时的听众感到不安（似乎也是最能够吸引其当代仰慕者）的是贝尔瓦尔德间或采用的大胆的和声手法，常常体现为朝向“降号方向”的强烈的局部运动。《“离奇”交响曲》的柔板乐章的第 2 小节惊人地引入了大调中的那不勒斯六和弦。贝尔瓦尔德的调性探索常常与他对和声模进的强烈偏爱结合在一起：谱例 XI—20（来自《“离奇”交响曲》的末乐章）显示了从 E$^{\flat}$ 到 C 的节拍极其规整的半音下行模进。

谱例 XI—20：贝尔瓦尔德《“离奇”交响曲》，第四乐章，第 233—245 小节



41. 斯德哥尔摩的 Monumenta Musicae Svecicae 出版社发行了贝尔瓦尔德的作品集，到 1982 年，该作品集已经达到十四卷，还有一卷收录了与贝尔瓦尔德生平相关的文献资料。

十九世纪中期之后，新组建的斯德哥尔摩音乐学院为音乐教育提供了更好的机会。许多瑞典音乐家也去往国外寻求专业音乐训练，尤其是舒曼、门德尔松及其莱比锡音乐学院的追随者们组成的音乐家圈子。瑞典多个城市新成立的各个交响乐团演奏弗雷德里克·威廉·诺曼（Fredrik Vilhelm Norman, 1831—1885）和安德烈亚斯·哈伦（Andreas Hállen, 1846—1925）的作品，两人都在莱比锡接受音乐训练。十九世纪晚期一位极具影响力的音乐家是约翰·奥古斯特·苏德尔曼（Johann August Söderman, 1832—1876），斯德哥尔摩皇家歌剧院的指挥，并创作有一系列瑞典语舞台作品，与意大利和法国标准保留剧目一道上演。然而，其作品中风格最前卫的是为声乐独唱和乐队而作的叙事歌，如《离开废墟》[*Qvarnruinen*]、《阿尔姆·彼得》[*Arme Peter*] 等。这些作品中，朗诵调式的演唱伴以丰满的乐队音响和类似瓦格纳的半音化风格。但这个世纪唯一一位在世界舞台上具有持续影响力的瑞典音乐家是杰出的女高音歌唱家詹尼·林德（Jenny Lind, 1820—1887），她最早是在歌剧表演方面取得成就（大约直至 1849 年），后

393



詹尼·林德亮相伦敦舞台的广告，参演迈耶贝尔的《恶魔罗勃》，1847 年 5 月 8 日。

来又成为清唱剧歌手和独唱家，活跃于欧洲大陆各国、英国和美国的舞台（直至1880年之后），深得听众喜爱。

十九世纪之前，挪威的艺术音乐大多一直处于业余水平。但1814年挪威被瑞典吞并之后，爱国情绪的激荡促使该国具有民族主义导向的音乐艺术发展壮大。诗人亨里克·维格兰（Henrik Wegelan, 1808—1845）赞颂古代维京人的生活与精神，而在对民族学的浓厚兴趣下催生了由林德曼［L. M. Lindeman］1841年出版的颇具影响力的挪威民歌集。最早对挪威音乐语汇进行传播的是来自卑尔根［Bergen］的技艺精湛的小提琴家乌勒·贝尔（Ole Bull, 1810—1880）。在从维也纳到芝加哥的诸多城市的音乐会舞台上，他以挪威民间舞蹈斯勒特［Slåtter］风格进行即兴演奏，并且使用一种经过改造的乐器，其音色接近挪威农民的提琴，并且比较容易进行多音演奏。他所创作的一些作品，如《挪威回忆》［*Souvenirs de Norvège*］，也有意识地建基于挪威民间音乐。其完美的演奏技艺（舒曼认为他比帕格尼尼更胜一筹[42]）以及在国际上不知疲倦地为祖国的独立所进行的宣传活动，使之成为他那一代中最著名的挪威人。

虽然挪威在政治上处于瑞典的统治之下，但在十九世纪的大部分时间里，挪威在文化上则从属于丹麦。哥本哈根是整个这一地区的学术和艺术的主要中心，直到十九世纪中期以后挪威的歌剧和管弦乐创作才逐渐形成气候——第一部挪威语歌剧《弗莱德库拉》［*Fredkulla*］由马丁·安德烈亚斯·乌德比（Martin Andreas Udbye）创作于1858年，三年之后，奥托·温特–耶尔姆［Otto Winter-Hjelm］写出了挪威的第一部交响曲。十九世纪晚期，两位挪威作曲家声名鹊起，即约翰·斯文森（1840—1911）和爱德华·格里格（1843—1907），他们使得挪威音乐赢得了世界的关注，正如亨利克·易卜生［Henrik Ibsen］的讽刺剧和诗歌作品将世界的目光吸引到挪威文学上。

斯文森是在莱比锡音乐学院接受教育的众多斯堪的纳维亚音乐家中的一员。394 他在那里求学的时期恰逢1860年代该音乐学院的一段辉煌时期；他跟随费迪南德·大卫［Ferdinand David］学习小提琴，师从莫里茨·豪普特曼［Moritz Hauptmann］学习音乐理论，并追随卡尔·赖内克［Carl Reinecke］学习作曲。

42. Robert Schumann, 2, p. 357.

虽然其成名之后的大部分职业生涯都是作为指挥家和作曲家而在挪威之外（莱比锡、巴黎，从 1883 年到去世则一直在哥本哈根）度过，但他与格里格总是被看作挪威音乐中“民族主义—浪漫主义”潮流的代表人物。其最擅长的领域是管弦乐创作，他的两部交响曲（分别写于 1866 年和 1877 年）显露出门德尔松式的清晰形式，其乐队色彩则暗示着来自柏辽兹和瓦格纳的影响（1870 年代斯文森在拜罗伊特与瓦格纳交往密切）。他的两部协奏曲，分别为大提琴和小提琴而作，也展现出类似的精雕细刻，但缺少了常被看作是协奏曲体裁本质要素的炫技性。其音乐中独具“民族主义”色彩的特征仅仅非常节制地出现，例如《挪威艺术家狂欢节》[*Norsk Kunstnerkarneval*]（约 1874 年）中对挪威民歌的乐队改编，以及四首《挪威狂想曲》（约 1876 年）。遗憾的是，在他的作品中，如今经常上演的唯一一部却是无足轻重的为小提琴和乐队而写的浪漫曲（1881），此曲主要的音乐趣味是在轮流出现的多个慢速段落中对瓦格纳式的半音化进行试验性的探索。

爱德华·格里格，生于卑尔根，比斯文森小三岁，十五岁时进入莱比锡音乐学院。虽然日后他对自己这段求学经历进行过尖刻的批判，但他在那里所学到的一些东西——例如对舒曼音乐的熟悉和了解——还是对其创作风格产生了持久的影响。另一种更为强有力的影响因素是挪威民间音乐，最初是在 1864 年和 1865 年通过与乌勒·贝尔的接触而关注民间音乐，稍后又接触到林德曼的民歌集。自此，格里格决意要发展一种独具挪威特色的音乐语汇，他的作品也在一定程度上坚持了这一倾向。1869 年他用林德曼的一系列曲调创作了《挪威民间旋律与舞曲》[*Norwegian Folk Melodies and Dances*] Op. 17。这些旋律显示出某些持续统一的特征，例如用经常重复的细小元素进行旋律建构，在小调中使用降七级，以及（最具特色的）本位四级音与升四级之间的暧昧关系。格里格将其中许多音乐配以持续音（谱例 XI—21），在这部作品中，这种简单的、民间风格的效果与十九世纪艺术音乐略带半音化的风格构成了奇异的协作关系。尤其是，升四级在这两种语境中具有极为不同的意义。在一种情况下，它会威胁到音乐的调性导向；在另一种情况下，它不过是属音下方无伤大雅的装饰音。这种暧昧性在格里格的音乐风格里处于中心地位，反映出作曲家为调解两种迥然相异的音乐世界所做出的持续不断的努力。

谱例 XI—21：格里格《跃动之舞》[*Leaping Dance*]，Op. 17



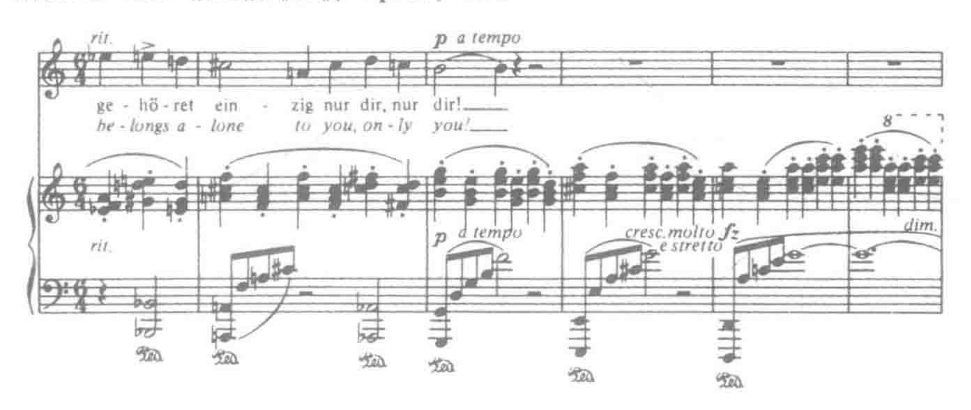
在莱比锡音乐学院求学的岁月里，格里格出于某种原因未能驾轻就熟地掌握传统大型形式。他唯一一部交响曲创作于很早的时期，被他视为失败之作，而他后来在室内乐方面的零星努力（完成了一首弦乐四重奏、三首小提琴奏鸣曲和一首大提琴奏鸣曲）所产生的作品有一些吸引人的片段，但缺乏长时段的内聚性。考虑到这一点，他所写出的唯一一部完整的协奏曲——早年创作的《A 小调钢琴协奏曲》（写于 1868 年，1906—1907 年对乐队部分进行了修改）——成为最受欢迎的协奏曲作品之一，就显得格外非同寻常。但十九世纪的协奏曲恰恰是形式的内聚和细节的讲究都不大重要的一种大型形式。格里格的协奏曲，很明显是效仿舒曼那部同调性的钢琴协奏曲，却并未展现出后者在织体和节奏上的复杂性。其中炫技性钢琴演奏与抒情性段落的结合是简单的粗线条勾勒，加上末乐章略带民间风味的主要主题，这部协奏曲满足了这一时期对独奏协奏曲的全部期待。在格里格的其他大编制作品中，最为成功的是为比昂斯滕·比昂松 [Björnstjerne Björnson] 的《十字军战士西古尔德》[*Sigurd Jorsalfar*]（1872）和易卜生的《培尔·金特》[*Peer Gynt*]（1876）而谱写的戏剧配乐。他将后者的某些部分改编为两部管弦乐组曲，其古灵精怪的曲调和令人浮想联翩的色彩使之赢得了管弦乐保留曲目中的永久地位。

395

格里格的强项——明显在抒情旋律的写作方面天赋异禀，和声风格具有一定的探索性——最显著地体现在其歌曲中。他写有一百四十首歌曲，大体上平均分布于其整个创作生涯中，用德语、丹麦语和挪威语文本为词。其中一些有着突出的民间特色（虽然仅有一首使用了现成的民歌旋律，即为易卜生一首诗作而写的著名的《索尔维格之歌》[*Solveig's Song*]）。《隐匿的爱》[*Hidden Love*]（Op. 33, No. 2）——歌词文本出自比昂松之手——有着持续不断的踏板音和反复出现的动机，这也是他为林德曼民歌集所写音乐的特征。其他歌曲，如为温尼耶 [Vinje]

的《小河边》[*Beside the River*]而写的作品（Op. 33, No. 5），和声细腻微妙，人声与钢琴之间的互动让人想起舒曼 1840 年的作品。在其晚期的声乐套曲《山神姑娘》[*Haugtussa*]（Op. 67, 1895）中，格里格的和声风格达到了最激进的阶段。并不是套曲中的所有歌曲都很成功，例如《幽会》[*The Tryst*]（No. 4）中毫不松懈的半音化内部运动就显得滞重拥塞。而《爱》[*Love*]中非功能性的七和弦和增三和弦则接近德彪西的和声语汇（谱例 XI—22）。

谱例 XI—22：格里格《爱》，Op. 67, No. 5



十八世纪晚期的哥本哈根是一个成熟复杂的文化中心，其中歌剧、交响音乐和教堂音乐在宫廷的赞助下繁荣发展。但拿破仑战争及其后果所带来的动荡给丹麦施以重创，艺术的恢复也十分缓慢。在这些艺术贫瘠的岁月里，丹麦音乐的领军人物是克里斯托弗·恩斯特·弗里德里希·韦瑟（Christoph Ernst Friedrich Weyse, 1774—1842），管风琴师和作曲家，主要创作教堂康塔塔和歌唱剧，风格较为保守。大约在十九世纪中期，音乐会生活快速发展。1849 年，“音乐学会”[Musikforeningen]——赞助有一个管弦乐团和一个合唱队的组织——开始由尼尔斯·加德（Niels Gade, 1817—1890）指导，这是一名多才多艺的音乐家，也是一位多产的作曲家，实际上他成为了丹麦音乐趣味的唯一主导者，直至去世。随后几年中成立了其他几个音乐会协会，因而到十九世纪的最后二十五年，哥本哈根再次成为斯堪的纳维亚地区音乐演出的中心。 396

十九世纪的丹麦作曲家从未形成一种独特的面貌，这里也几乎不存在“民族主义”音乐。丹麦语歌剧，如弗里德里希·库劳（Fridrich Kuhlau, 1786—

1832）——他主要以钢琴音乐著称——创作的《璐璐》[*Lulu*]（1824），以及约翰·彼得·埃米利乌斯·哈特曼 [J. P. E. Hartmann]（加德的岳父）创作的《乌鸦》[*Ravnen*]（1832），在风格上导源于韦伯的作品。在十九世纪末彼得·朗格-穆勒（Peter Lange-Müller, 1850—1926）的作品出现之前，歌剧创作方面没有任何值得关注的进展。加德本人在其序曲《莪相的回声》[*Echoes of Ossian*]（1840）中显示出一些他早期对地方音乐语汇的兴趣，但其程度也不过类似门德尔松在同类题材的序曲《赫布里底群岛》（1830）中体现出的那样。加德充满活力的《第一交响曲》（1842）是一部写作考究的作品，显示出门德尔松的强烈影响（舒曼则在其中听出了舒伯特音乐的回响），[43] 他后来的七部交响曲则基本上大同小异。但他

397 在创作和发展十九世纪一种不同寻常的体裁——世俗康塔塔——的过程中，则显露出某种个性特征，其中为多名独唱、合唱和乐队而作的两部广受欢迎的作品均基于丹麦本土题材：《精灵王的女儿》[*The Erl-King's Daughter*]（1853）和《巴尔杜尔之梦》[*Baldur's Dream*]（1858）。

英国

十九世纪的英国享有工业和商业方面的空前成就，国际影响力和帝国领土的扩张都达到顶峰。迅猛发展的工业革命所带来的社会隐患已是尽人皆知，但解决问题的方式并未像欧洲大部分国家那样诉诸于政治革命，而是通过循序渐进、井然有序的改革过程。在这种环境下，英国的科学和文学蓬勃发展。在这一时期，阿诺尔德 [Arnold]、边沁 [Bentham]、约翰·斯图尔特·密尔 [J. S. Mill]、赫胥黎 [Huxley] 以及达尔文对社会和科学进行了深入的思考；这一时期也见证了浪漫诗歌和小说的繁荣。

十九世纪英国的其他艺术领域却并无可与文学相媲美的原创性创作的发展，康斯特布尔 [Constable] 和透纳 [Turner] 的风景画是某种孤立的高点。而考虑到音乐领域，英国仍保持着其十八世纪的面貌，一个只消费不生产的国家。大约

---

43. Robert Schumann, 2, p. 159.

自1780年代开始直至十九世纪末，伦敦音乐生活的丰富性可与世界上任何一个城市相提并论：意大利语和英语歌剧至少在三个剧院定期上演，每个演出季都有多个系列音乐会竞相吸引爱乐公众的注意力。1813年建立了爱乐协会的管弦乐队，1815年由又成立了“新爱乐协会”。英国其他城市也纷纷涌现出管弦乐队，例如1858年查尔斯·哈莱［Charles Hallé］在曼彻斯特创建的乐团。室内乐和独奏会的公众演出与欧洲其他地区一样早，也同样频繁，而在十九世纪晚期，音乐表演在规模庞大的建筑中举行，如水晶宫［Crystal Palace］和皇家阿尔伯特音乐厅［Royal Albert Hall］（分别于1852年和1871年对外开放）。然而，在所有这些音乐活动中，英国作曲家的作品从未获得德国和意大利保留曲目那样的地位和声誉。英国音乐在人们印象中就应当模仿欧洲大陆的模式，而且其大部分创作也的确如此。

意大利歌剧，英国贵族的传统领地，在整个十九世纪一直上演于干草市场的国王剧院［King's Theater］（1837年维多利亚女王登基后改称“女王陛下剧



亨利·毕晓普的歌剧《克拉里》中“家，甜蜜的家”的第一版，1823年。

院”[Her Majesty’s Theater])和科文特花园[Covent Garden](从 1847 年开始)。歌剧演出的“意大利性”具有极其本质性的地位，以至于一位英国作曲家取材于莎士比亚作品的歌剧，即迈克尔·巴尔夫的《法尔斯塔夫》(1838)，必须用意大利脚本创作，而瓦格纳歌剧的最初几场演出（从 1870 年开始）也是用意大利语译本。

398 带有音乐的更为平民化的英语戏剧——其中一些或许可以被称为歌剧——则上演于德鲁里巷剧院[Drury Lane Theater]、科文特花园（直至 1847 年）以及各种规模较小的剧院。在 1830 年代中期之前，此类作品的最主要作曲家是亨利·毕晓普（1786—1855），其作品的分曲包括旋律优美的“埃尔曲”[air]和“叙事歌”（其中一例即出自 1823 年《克拉里》[*Clari*]的“家，甜蜜的家”[Home, Sweet Home]），偶尔也会模仿罗西尼或韦伯的咏叹调风格。他也为《唐·乔万尼》《塞维利亚理发师》等作品在英语舞台上的演出而进行大幅度的改动。韦伯的《自由射手》和《奥伯龙》(后者由科文特花园于 1826 年委约）在伦敦大获成功之后，英国歌剧开始显现出音乐趋于复杂的迹象。这一点可见诸于多产的迈克尔·巴尔夫(1808—1870)的作品,以及兼收并蓄的爱德华·罗德尔(1813—1865)的作品，后者在《雷蒙德与艾格尼丝》[*Raymond and Agnes*](1855）中似乎将《菲岱里奥》加入到英国歌剧通常模仿的欧陆典范中。所有这些作品的结构都基本相同：说白的戏剧占据主导，在各种关键时刻引发音乐分曲，如咏叹调、重唱、合唱，偶尔也会出现宣叙调和音乐情节剧。

十九世纪最具鲜明特色的英国音乐戏剧是吉尔伯特和萨利文的轻歌剧。阿瑟·萨利文（1842—1900），求学于莱比锡音乐学院的众多英国音乐家之一，在 1858 年与格里格一同入学，在那里就读至 1861 年；在随后的岁月里，他作为管风琴师、指挥家和“严肃”音乐作曲家而保持着活跃的艺术生涯，同时几乎凭借 399 一己之力创造了英国的轻歌剧传统。1875 年，他首次与吉尔伯特（W. S. Gilbert）合作，创作了在奥芬巴赫的一部歌剧后加演的独幕短剧[afterpiece],《陪审团开庭》[*Trial by Jury*]。此后又创作了令人印象深刻的《爱水手的少女》[*H. M. S. Pinafore*](1878)、《彭赞斯的海盗》[*The Pirates of Penzance*](1879)、《日本天皇》[*The Mikado*](1885）和《卫队侍从》[*The Yeoman of the Guard*](1888）等作品。吉尔伯特脚本中粗俗的戏仿和机智的荒诞性配以萨利文借用和改编的多种风格的

炫目杂糅——从亨德尔式的庄严的宣叙调到古诺式的多情善感的咏叹调。然而，萨利文音乐创作最为丰厚的资源是他年轻时在科文特花园担任管风琴师时所了解到的意大利歌剧（尤其是罗西尼的作品），他的许多合唱段落的行进式的节奏直接来自这一传统；[44]《彭赞斯的海盗》中为人们所熟知的合唱“来吧，漂洋过海的朋友”[Come Friends Who Plow the Sea]（比“冰雹，冰雹”[Hail, Hail, the Gang's All Here] 更加出名）与《游吟诗人》中的“打铁合唱”如出一辙。而富于特色的急嘴歌——尤为讨人喜欢的一首是《拉迪戈》[*Ruddigore*] 中的“我睁大双眼”[My Eyes are Fully Open]——的风格则源自《塞维利亚理发师》和更为久远的十八世纪意大利喜歌剧典型的喜剧男低音唱段。

在十九世纪的英国所听到的器乐音乐仍旧主要是由外国人创作的。有些外国作曲家，如克莱门蒂、J. B. 克拉莫、伊格纳兹·莫谢莱斯和朱利乌斯·本尼迪克特 [Julius Benedict]，长期居住在英国。其他作曲家，如施波尔、门德尔松、柏辽兹和李斯特，则追随海顿的传统，在造访英国时演出自己的作品。但器乐作品上演率最高的作曲家贝多芬，则从未踏上过英国的土地，却赢得了英国听众的喜爱。在英国的本土音乐家中，十九世纪上半叶器乐音乐的杰出作曲家是威廉·斯顿代尔·贝内特（William Sterndale Bennett, 1816—1875），皇家音乐学院的第一位优秀学员，并自 1837 年开始在该学院任教。贝内特是一名杰出的钢琴家，他演奏自己的协奏曲，给英国和德意志的听众都留下了深刻的印象。他写有非常迷人的钢琴小品，其中一些，例如《即兴曲》Op. 12（1836），似乎源于门德尔松的风格，后者也是贝内特早期的朋友和支持者。他的音乐会序曲更是如此，尤其是广受欢迎的《水仙》[*The Naiads*]（1836），风格上非常接近《美丽的梅露西娜》[*Die schöne Melusina*]。1837—1838 年，舒曼曾热情赞扬贝内特及其音乐：“总而言之，他有着最为高雅的趣味，对纯正与真实有着最鲜活的认知。”[45] 但他在当时所展现出的潜能基本上未能得到实现，其后来的作品数量很少，且风格上没有任何进展。

十九世纪晚期的两位英国作曲家，休伯特·帕里（Hubert Parry, 1848—

44. 萨利文的赞美诗《基督精兵前进》[*Onward, Christian Soldiers*] 的富有节奏感的伴奏也来源于这一传统。

45. Robert Schumann, 1, p. 289.

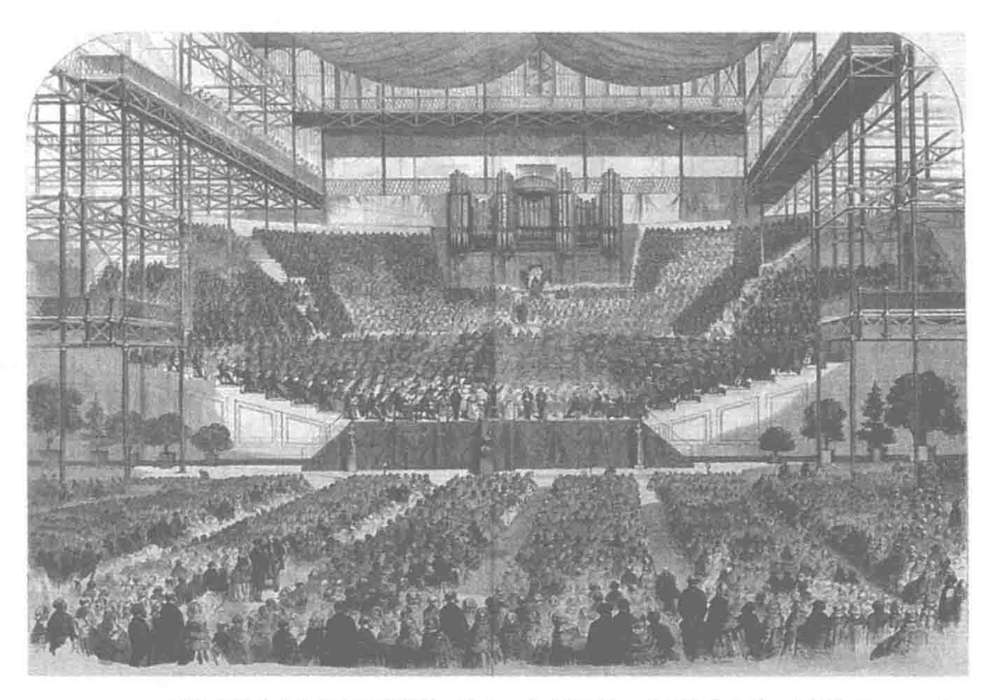
400 1918）和查尔斯·斯坦福（1852—1924）是卓越的学院派音乐家，两人在1883年皇家音乐学院建立之初就在那里担任教职。虽然门德尔松的器乐音乐风格是十九世纪中期英国音乐的主导力量，但对于这新一代的英国作曲家而言，最显著的影响来自勃拉姆斯。帕里的管弦乐作品（包括四部交响曲）和室内乐作品——主要集中在其创作生涯的早期——非常明确地体现了这一点。斯坦福（也毕业于莱比锡音乐学院）是一位多产的作曲家，他的创作涉猎除歌剧之外的所有标准体裁，其高水准的写作技艺和保守倾向是塑造十九世纪末英国音乐的一股重要力量。然而，直到爱德华·埃尔加（1857—1934）的创作成熟时期，英国器乐作曲家中才出现了独具个性的强大声音。埃尔加写于十九世纪的唯一一部主要作品是《谜语变奏曲》[*Enigma Variations*]（1899），此曲被证明是他生命力最为持久的作品（或许大部分美国高校毕业典礼上播放的第一首《威风堂堂进行曲》[*Pomp and Circumstance Marches*, 1901] 除外）。其中一些乐队织体和变奏技法让人想起勃拉姆斯的作品，例如《海顿主题变奏曲》（1873），但其和声语汇所包含的半音化元素，则是作曲家对成熟时期的瓦格纳风格所进行的个性化运用。

通常推动文化民族主义发展的各种因素——作为发展中国家的地位、反对外来压迫者的抗争、文化上的自卑感——在英国当然是不存在的。英国音乐中之所以出现某些民族主义特征，主要是出于对“凯尔特边缘”的日益浓厚的兴趣，而且仅发生在十九世纪晚期。生于都柏林的查尔斯·斯坦福在其音乐中偶尔会用到爱尔兰民间曲调，尤其是《第三交响曲》（“爱尔兰”[*The Irish*]，1887）。亚历山大·麦肯齐（Alexander Mackenzie, 1847—1935）——1888年之后担任皇家音乐学院院长，工作出色——在其描绘性的器乐音乐作品中颂扬自己的北方血统，例如《苏格兰钢琴协奏曲》[*Scottish Piano Concerto*]，1897年由伊格纳兹·帕德雷夫斯基 [Ignaz Paderewski] 首演；哈米什·麦康（Hamish MacCunn, 1868—1916）的《山川大地》[*The Land of the Mountain and Flood*] 和《高地回忆》[*Highland Memories*] 则是十九世纪末两部广受欢迎的乐队作品。

十九世纪的英国音乐生活在教堂音乐和合唱音乐上体现出了最多的个性特征。在十八世纪晚期和十九世纪早期英国国教会对音乐的支持和音乐质量被严重削弱之后，维多利亚时代社会改革的宗教复苏和总体精神使得宗教音乐焕发出新

的活力。英国三十多座天主教堂（尤其是1872年约翰·斯坦纳［John Stainer］担任管风琴师之后的伦敦圣保罗大教堂）里的合唱队规模壮大，并出现了大量新的赞美诗供他们使用。十九世纪英国教堂音乐的最主要作曲家是塞缪尔·塞巴斯蒂安·韦斯利（Samuel Sebastian Wesley, 1810—1876），来自英国一个教会人士和音乐家人才辈出的显赫家族。在其职业生涯中，他不断迁居，先后在赫里福德［Hereford］、利兹和格洛斯特［Gloucester］担任各种宗教职务，在此期间他创作了大量赞美歌，如今仍在使用（其中最著名的或许就是《荒野与孤寂之地》［*The Wilderness and the Solitary Place*］），有些较为短小、富有表现力，以莫扎特的《圣体颂》［*Ave verum corpus*］为典范，有些则是较长的多段体作品。这些作品的风格虽然会让人想起门德尔松和施波尔的清唱剧写作，但也具有新教赞美歌（他的家族非常善于创作此类赞美歌）的方整的紧凑性。韦斯利以雄辩的口才极力主张推进教堂音乐和教堂音乐家的提升和完善，但他在有生之年未能看到那种与众不同的教堂音乐演唱的诞生，来到英国各个大教堂和一些小教堂的造访者无不对这

401



伦敦水晶宫中央耳堂里举行的一场音乐会上的听众、合唱队和乐队。木刻作品，1857年。

种演唱印象深刻：那种高度准确清晰的发音和平直的音色——尤其是由男童唱出——是十九世纪最后二十年的产物。

自亨德尔的时代以降，清唱剧就是支撑英国音乐生活的一股力量。从 1784 年开始的亨德尔作品的奢华纪念性演出持续不断地培养着公众对于清唱剧的兴趣。到十八世纪晚期，德鲁里巷和科文特花园都在其歌剧演出季中补充了一系列重要的清唱剧演出。但清唱剧后来主要由整个十九世纪繁荣发展的业余合唱协会上

402 演，其中许多合唱协会不过是活跃于地方的规模较小的组织，但伯明翰、利兹的合唱节，特别是在水晶宫举办的三年一度的亨德尔音乐节，都是英国最重大的音乐事件。十九世纪之初，亨德尔的作品主导了清唱剧的保留曲目，偶尔加上海顿的两部清唱剧和威廉·克罗什（William Crotch, 1775—1847）等本土作曲家的作品。施波尔的《最后的审判》和门德尔松的《以利亚》（后者于 1846 年在伯明翰首演）成为最早可与亨德尔作品构成竞争的曲目。1882 年，古诺的《赎罪》[*La Rédemption*] 也加入到标准保留曲目中。这些外来作品通常对英国作曲家的清唱剧创作产生了强大的影响：包括亨利·雨果·皮尔森 [Henry Hugo Pierson]（《耶路撒冷》[*Jerusalem*]，1852）、弗雷德里克·乌斯利 [Fredreick Ouseley]（《圣波利卡普主教的殉道》[*The Martyrdom of St. Polycarp*]，1855）和休伯特·帕里（《犹滴》[*Judith*]，1888）。

同样是为业余合唱团体而作的另一种与清唱剧相关的体裁是宗教康塔塔。大多数此类作品均由英国作曲家创作，实际上，十九世纪下半叶几乎所有英国作曲家都写作宗教康塔塔，因为这是他们凭借作曲技艺而获得经济收益的唯一可靠途径。虽然宗教康塔塔的结构类似清唱剧，也是在叙事性宣叙调中间插独唱和合唱，但作曲家常常将康塔塔写得足够简单，以便让业余合唱团能够进行令人满意的表演。较为流行的一例是贝内特的《撒玛利亚女人》[*The Woman of Samaria*]（伯明翰音乐节，1867）。作品用朴实清晰的宣叙调讲述基督的这一段生平经历，采用的是英皇钦定本《圣经》的文本。其中独立完整的唱段则采用新写的文本，主要以

403 简单的自然音风格写作，偶尔出现的一些半音色彩片段（请见谱例 XI—23）也绝不会复杂到令人听而生畏。这样的作品流露出一种有意为之的质朴和从容的情感，这是维多利亚时代艺术感受力的重要组成部分。

谱例 XI—23：威廉·斯顿代尔·贝内特《撒玛利亚女人》



西班牙

西班牙的十九世纪是一段动荡局势近乎不断的乱世。拿破仑战争时期，英法经常在此交战，随后又是专制暴政与无政府状态几近连续不断的轮番上演，这个

国家几乎在一切领域都遭遇了无可逆转的可悲衰落，往昔的荣耀一去不复返。本土音乐文化繁荣发展了两个世纪之后，十八世纪的西班牙艺术音乐在很大程度上处于意大利的主导之下，宫廷和教会中有利的音乐职位都被意大利人占据，例如多梅尼科·斯卡拉蒂、盖塔诺·布鲁内蒂［Gaetano Brunetti］、路易吉·博凯里尼［Luigi Boccherini］以及著名的阉人歌手法里内利［Farinelli］。在十九世纪，音乐的发展在一定程度上与该国的其他领域有着类似的命运，对艺术的支持和赞助（无论是本土的还是外来的）非常有限。然而，1830年，在来自那不勒斯的新女王玛利亚·克里斯蒂娜［Maria Cristina］的命令下，马德里成立了一所音乐学院，最初几年由意大利歌唱家弗朗切斯科·皮尔马里尼［Francesco Piermarini］领导，更加巩固了意大利音乐在西班牙的统治地位。十九世纪上半叶最受景仰的西班牙作曲家拉蒙·卡尼萨（Ramón Carnicer, 1789—1855）用意大利语脚本写作意大利风格的歌剧，其中几部的脚本由弗利切·罗马尼撰写，如《克里斯托弗·哥伦布》［*Cristoforo Colombo*］（1831）。

404

十八世纪晚期，一种较为朴素的本土戏剧音乐形式在西班牙出现：通纳迪利亚［*tonadilla*］，带有简单音乐（经常具有民间特色）的戏剧小品，类似最早的意大利喜歌剧。这种戏剧形式在十九世纪前十年消亡之后，便几乎不存在任何带有音乐的西班牙戏剧，直到1840年代晚期，一种新的平民化娱乐形式逐渐成型，即萨苏埃拉［*zarzuela*］。这些戏剧由一到三个短幕构成，呈现了下层阶级的生活及其所关心的问题，将说白、演唱和舞蹈融合在一起，其中一个显著特征是通俗的歌曲和舞曲曲调，正如戏仿是意大利歌剧的鲜明特点。到十九世纪末，这些娱乐形式已经稳固确立，以至于马德里的十一家剧院都仅只上演这类作品。此类戏剧的最主要作曲家和汇编者包括帕斯夸尔·胡安·阿里耶塔［Pascual Juan Arriete］、弗朗西斯科·阿森霍·巴比耶里［Francisco Asenjo Barbieri］（同时也是一位重要的西班牙音乐史学家）以及费德里克·楚埃卡［Federico Chueca］。

在“严肃”音乐的西班牙实践者中，有几位表演者获得了国际声誉，例如费尔南多·索尔（1778—1839），古典吉他演奏的创始人，以及（最重要的）小提琴家、作曲家巴勃罗·萨拉萨蒂（1844—1908），十九世纪最伟大的演奏大师之一，他的《流浪者之歌》［*Zigeunerweisen*］如今仍是小提琴保留曲目中的主要作品。虽然外国作曲家经常利用西班牙民间音乐语汇——从罗西尼的《塞维利亚理发师》

开始，李斯特、比才、格林卡等人将此实践继续下去——但直到十九世纪末，西班牙艺术音乐中才出现了接近民族主义运动的进展。伊萨克·阿尔贝尼斯（1860—1909），李斯特的学生，起初采用国际性的沙龙风格进行创作，在1890年代转而关注西班牙民间音乐的音响。作为一名旅居巴黎的作曲家，他的音乐让德彪西和拉威尔对波莱罗舞曲和凡丹戈舞曲的节奏产生兴趣，并推动了印象主义风格的发展。他的杰作《伊比利亚组曲》[*Suite Iberia*]（1906）综合了西班牙音乐语汇和具有独创性的钢琴效果。比阿尔贝尼斯年轻的作曲家恩里克·格拉纳多斯（1867—1916），早年受到格里格和舒曼的影响，在1890年代创作出一系列钢琴小品（《西班牙舞曲》[*Danzas españolas*]）和歌曲（《古风通纳迪利亚集》[*Colección de tonadillas*]），精心地将多种西班牙音乐风格与十九世纪晚期艺术音乐的通用技法融合在一起。其最重要的作品《戈雅之画》[*Goyescas*]（1911），让人想起穆索尔斯基的《图画展览会》，由六首小曲组成，描绘了戈雅的油画，用一种即兴性、个性化的风格写成，在一定程度上将西班牙民间音乐素材进行了抽象处理。西班牙民族主义作曲家"三巨头"中的最后一位，也是最杰出的一位是曼努埃尔·德·法雅（1887—1946），他既是这三人当中技术成就最高的，也是西班牙音乐中最忠于自身本土血统的。他的戏剧作品和乐队作品是西班牙在现代对艺术领域的最杰出贡献，属于二十世纪音乐史。

第十二章
十九世纪晚期的交叉潮流

405 十九世纪下半叶的作曲家们所面对的，是空前繁杂的各类看似彼此对立的艺术观和艺术理念。如果说浪漫主义是一个以信仰革新为特色的时期，那么浪漫主义者对原创性的坚持，则可被视为是在工业化和技术大发展的社会巨变即将到来前，依然迫使自己固守于对欧洲的信仰。与此同时，无论是拿撒勒画派对先前更纯朴时代的诉求，还是利奥波德・冯・兰克［Leopold von Ranke］及其追随



让-弗朗索瓦・米勒，《拾穗者》，1857年。

者这样的历史学家希望运用科学来解读历史的激情，都使得历史和传统赋予了新的重要性。在美术作品中，艺术家依然追求细致入微的微型画的绘画方式，尽管艺术作品在规模上和篇幅上的剧增对这种创作方式形成了巨大挑战，但它却并未因此便销声匿迹。新柏拉图主义者（如叔本华）所主张的核心艺术理念依然是主导力量，不过一股新兴的现实主义思潮也与之形成对立。这股新兴的思潮认为，对现实的真实描绘能够体现一定的社会观点，体现这种观念的艺术作品包括让-古斯塔夫·库尔贝（Jean-Gustave Courbet）和让-弗朗索瓦·米勒（Jean-François Millet）画作中的“劳动场景”，以及据萧伯纳所言，《尼伯龙根的指环》是一种对阶级斗争的隐喻。 406

李斯特与“新德意志乐派”

对于各种迥异观念混杂并存的局面，有一位作曲家尤为敏感——李斯特，他于 1848 年放弃了自己作为最举世闻名的钢琴大师的演奏生涯，定居魏玛宫廷（正如之前的歌德）。在那里他成为先锋音乐的一位孜孜不倦的支持者，不顾紧张的政治压力而指挥演出瓦格纳的音乐，面对公众的冷漠而上演柏辽兹的作品。在进行这一切活动的同时，他也享受着自己作曲生涯中最硕果累累的十年。在这段岁月里，他还忙于与人合作撰写有关各种音乐论题的著述，（在塞因-维特根斯坦公主的大力帮助下）写出了关于瓦格纳、柏辽兹、肖邦作品以及吉卜赛音乐的多部专著。

李斯特专注于探索有关器乐音乐之未来的问题，当时人们普遍感到，器乐音乐的传统形式已经枯竭耗尽——虽然也有些人（如汉斯立克）并不这么认为，而瓦格纳则似乎认为器乐音乐无论怎样都没有前途。总体看来，这个体裁看似已经走到了某种终点。在古典主义理想中，一部作品的本质特征是那些由它所属的种类所规定的特征，也就是说，一首乐曲在很大程度上是由它所代表的那一类体裁（如奏鸣曲、赋格或利德）所界定的，而此时的作曲家进一步远离这一理想。由于作曲家愈加偏爱独特性，偏爱特殊趣味的表达，偏爱最为主观的印象，因而他们在很大程度上或是放弃诸如交响曲和奏鸣曲等老旧却依然坚固的体裁，或是使之发生剧烈的改变。到十九世纪中期，尚无任何新的音乐形式取而代之占据主导地位。

要放弃业已确立的体裁而启用某种特殊的新形式，意味着承担受到误解和疏远听众的风险。在很大程度上正是为了避免这一困境，舒曼、柏辽兹等人诉诸标题内容和引发联想的曲名，并将音乐与文学作品相联系。而此时，在十九世纪中期之后，此类手法在黑格尔式的哲学中有着强有力的新的存在理由。

浪漫美学的一个主导性潮流——由 E. T. A. 霍夫曼和叔本华所引领——认为最高等级的音乐一定是“纯粹的”器乐音乐，与文本或文学对应物的联系会削弱这种音乐的超验性特质。但黑格尔和黑格尔主义者的哲学——此时正处于上升势头——则持不同看法。黑格尔在其《美学》[1]中赞同一种普遍的观点，即各种艺术就内容而言是相似的（对于黑格尔来说，这些艺术的内容就是遍及他整个思想的实体——“精神”），它们之间的差异仅仅在于感官形式。随后他描述了有序的艺术发展进程，即从“象征型”艺术到“古典型”艺术再到“浪漫型”艺术，这一描述是抽象理论层面的，但在某种意义上也是历史性的，这一进程不同阶段的主要区别关乎精神内容与感官形式之间关系的变化。象征型艺术和古典型艺术的代表分别是建筑和雕塑。有三种典型的浪漫型艺术：绘画、音乐和诗歌，其精神性的等级逐个上升——也就是说，精神内容对感官形式的统治越发强势。诗歌，浪漫型艺术中“最高级”的一种，在与音乐相结合时只会提升音乐的价值和效果。黑格尔一再表达了他对与诗歌相结合的音乐的更高评价，这样的音乐的精神内容因其与诗歌的联系而得到巩固和明晰，这一观点在黑格尔追随者的著述中进一步得到强化，如弗里德里希·西奥多·费舍尔［Friedrich Theodor Vischer］的《美学或美的学问》［*Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*］（1846—1857）。

李斯特此时满腔热情地加入到关于音乐与诗歌、叙事或场景相结合的做法孰优孰劣的争论中。作为作曲家，他对这些问题的专注致使他创作出了一些最令人印象深刻的音乐。《浮士德交响曲》［*Faust Symphony*］（1857 年，后来又多次修改），题献给柏辽兹，并且很明显是受到后者的《浮士德的惩罚》的影响。这是一部为

1. 这部著作是黑格尔的学生在他去世之后将其讲座进行整理出版而问世，它似乎比黑格尔本人的许多原稿更加可读易懂。该著作最近已有诺克斯［T. M. Knox］的英译本《美学：美艺术演讲录》［*Aesthetics: Lectures on Fine Art*, 2 vols.（Oxford, 1974—75）］。其中与本书的讨论关系最为密切的是序论的部分内容（第一卷，第 69-82 页）和音乐部分的一章（第二卷，第 888-958 页）。

乐队和合唱而写的大型作品，由三个部分组成，分别描绘了歌德这部戏剧中的三个主要人物——浮士德、格丽卿和梅菲斯托。高妙的音乐性格刻画与李斯特处于成熟阶段的“主题变形”技法协同作用，在“主题变形”中，音乐的一切几乎都源自少数几个核心旋律素材。在 1848 年至 1857 年期间，他还创作了十二首被称为“交响诗”[symphonic poem] 的管弦乐作品（1857 年，瓦格纳公开宣称这一名称和这一体裁是李斯特的创新，并予以赞扬）。[2]这些作品都不是以交响曲或序曲的惯常形式创作的，并且都与音乐以外的标题内容有某种联系。然而，与李斯特的文字著述一样，这些作品的标题性指涉似乎也是他与维特根斯坦公主共同努力的结果。

李斯特的交响诗有着丰富多样的形态和规模，长度从十分钟（《哈姆雷特》[*Hamlet*]）到大约四十分钟（《山间所闻》[*Ce qu'on entend sur la montagne*]）不等。有些作品的建构具有高度清晰的段落划分，而有些则大量运用宣叙调般的段落——在贝多芬的《第九交响曲》做出表率之后，这成为获得通常处于器乐音乐范围之外的“意义”的一种惯用手段。运用这种手法的最著名作品《前奏曲》[*Les Preludes*]，展现出标题内容与音乐作品之间的微弱联系，这种情况在这些作品中非常典型。这部作品在 1848 年最初被构思为一首合唱作品《四元素》[*The Four Elements*]（使用约瑟夫 · 奥特兰 [Josef Autran] 的文本）的序曲。1854 年这部作品首演时已经使用了现在的曲名，该曲名得自拉马丁的一部沉思录诗集，两年后出版的乐谱对这首诗进行了语焉不详的概述，为的是强调它与此曲的相符之处。

408

《前奏曲》的建构非常紧凑，将 C 大调和 E 大调作为对比调性，又通过 A 大调回到 C 大调，这种调性布局再次显示出我们在李斯特的钢琴音乐中已经注意到的三度关系。乐曲三个主要的旋律主题中的两个明显源自作品开始处的宣叙调般的动机细胞。虽然在这段时期李斯特对自己的配器技术深感不确定，以至于向奥古斯特 · 康拉迪 [August Conradi] 和约阿希姆 · 拉夫 [Joachim Raff] 求助，但这首作品中对管弦乐队的处理手法轻松胜任，而且主要是传统常规式的。然而，有两个段落，即第 155 小节之后和第 344 小节之后，明显分别导源于柏辽兹《幻想交响曲》第一乐章中大胆的平行进行和瓦格纳《汤豪瑟》序曲中华丽的小提琴

---

2. Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 5, p. 188.

助奏音型——实际上，李斯特刚刚将这后两首乐曲改编为钢琴作品。

李斯特的其他交响诗在一些重要方面不同于《前奏曲》。《哈姆雷特》(1858)

409 是对莎士比亚笔下这个人物的音乐描绘(带有两个代表奥菲莉娅的简短的对比性材料)，这部作品具有强烈的半音化风格，从其《特里斯坦》式的开头便体现出来(谱例 XII—1)。此曲的配器运用了带弱音器的圆号、低音长号和大号，相当前卫，并且掌握得娴熟自信。虽然李斯特交响诗[3]的意图在某种程度上不甚清晰，并且明显受到柏辽兹标题性乐队作品(如《幻想交响曲》、序曲《李尔王》和《哈罗尔德在意大利》)、甚至是门德尔松序曲的影响，但这些作品似乎提供了新的出发点，让年轻的作曲家们确信可以运用新鲜的形态探索管弦乐音响的浩瀚世界，并且也指出了摆脱贝多芬强势影响的新的出路。

谱例 XII—1：李斯特《哈姆雷特》，第 1—8 小节



1861 年，李斯特离开魏玛，移居罗马，1865 年他在那里的天主教会中取得一个次要的圣职。而后在 1869 年，他开始了自己职业生涯的最后一个阶段，即他称为“三重身份”[vie trifurquée] 的时期，有规律地来往于罗马、魏玛和布达

410 佩斯。在此期间，他接收了来自整个西方世界众多的钢琴学生，其中包括下一代

3. 1882 年，李斯特又创作了他的第十三首交响诗，《从摇篮到坟墓》[*Von der Wiege bis zum Grabe*]。



李斯特在佩斯的一个音乐节上指挥演出，木刻作品，1865 年。

钢琴家中的佼佼者，如埃米尔 · 绍尔 [Emil Sauer]、莫里茨 · 罗森塔尔 [Moritz Rosenthal]、亚历山大 · 济洛季 [Alexander Siloti] 和尤金 · 德 · 阿尔伯特 [Eugen D' Albert]。李斯特对年轻的作曲家们有着神一般的吸引力，安东 · 鲁宾斯坦、鲍罗廷、格里格和德彪西都曾去往罗马或魏玛拜见他。李斯特生性富于幻想，在他最后的岁月中将自己创作上的精力集中于宗教音乐。两部大型清唱剧《圣伊丽莎白轶事》[*Die Legende der heiligen Elizabeth*] 和《耶稣基督》[*Christus*] 以及三部带有合唱队和乐队的弥撒完成于 1860 年代。这位作曲家的余生源源不断地诞生了一系列经文歌和为礼拜仪式文本创作的音乐。在这些作品中，李斯特力图实现早先曾经公开声明的创作目标，即，使宗教音乐具有可与世俗音乐相比拟的艺术标准。他的一些晚期宗教作品，例如为独唱者、合唱和乐队而写的《苦路》[*Via Crucis*]

（1879），成为他最为激进的和声实验的试验场。谱例 XII—2 所展现出的半音化程度几乎要冲破调性的边界。

谱例 XII—2：李斯特《苦路》之四。



在魏玛的岁月里，李斯特成为被看作是愈演愈烈的德意志音乐两极分化现象的中心人物。部分是由于李斯特名下文字著述所表达的美学立场，但更多是由于他对瓦格纳作品的支持和维护，李斯特被广泛称赞或谴责为“新德意志乐派”的领军人物——与他一道的还有那位被驱逐的德累斯顿宫廷乐长。“新德意志乐派”这一名称具有浓厚的政治自由主义和德意志民族主义内涵。众所周知，瓦格纳参加了 1849 年的德累斯顿起义，随后又被驱逐，这一事实确立了这一乐派名称与这样一种内涵的联系，而瓦格纳在 1850 年左右撰写的革命性著述——《艺术与革命》《未来的艺术作品》和《歌剧与戏剧》——又肯定了这一点。在有些人看来，这似乎是一场与时代极为相符的运动：它提出了可与迈耶贝尔和意大利歌剧相比肩的德意志本土音乐戏剧，以及——在李斯特的作品中——在审美上与之相符的器乐音乐的重生，在这种器乐音乐中，形式结构呼应着一种诗意观念或标题内容。德意志的少数自由主义报刊小心谨慎地支持着这一事业，但该乐派的主要喉舌还是舒曼创办的老期刊《新音乐杂志》，此时的主编已是弗朗茨 · 布伦德尔［Franz

411

Brendel］。从 1850 年那篇臭名昭著的《音乐中的犹太精神》［*Judaism in Music*］开始，瓦格纳自己的一些文章就发表在这份期刊上。其他著述者很快也为“新音乐”摇旗呐喊：李斯特的学生汉斯·冯·彪罗、瓦格纳在德累斯顿的旧交西奥多·乌尔里希［Theodor Uhlig］以及布伦德尔本人，后者在 1852 年《新音乐杂志》的开篇社论中宣称：“从今以后，这些纸页所承担的任务就是千方百计推进艺术如今正在进入的那种转型。”[4]

勃拉姆斯

然而，次年（1853 年），《新音乐杂志》以宽宏大量的姿态发表了其前任主编舒曼的一篇文章，在此文中，一位处在瓦格纳-李斯特圈子之外的年轻作曲家被赞颂为音乐上的弥赛亚。在赞扬了一长串大有前途的作曲家的作品——包括约瑟夫·约阿希姆［Joseph Joachim］、西奥多·基希纳［Theodore Kirchner］，甚至是维尔辛［F. E. Wilsing］，但丝毫没有提及瓦格纳和李斯特或者他们这个圈子里的任何其他成员——之后，舒曼继续写道：

> 我曾设想，在这些进展之后会有一位作曲家横空出世，他体现着这个时代最高等级的理想表达，他的精深造诣不是缓慢地逐步实现，而是如密涅瓦一样，从克罗诺斯的头颅中一跃而出，全副武装。这个人如今已经出现。[5]

舒曼说的是约翰内斯·勃拉姆斯（1833—1897），当时还是个二十岁的名不见经传的音乐家。舒曼的这样一种介绍自然将勃拉姆斯定位为“新德意志乐派”的对手，而勃拉姆斯和约阿希姆在 1860 年公开宣称自己反对布伦德尔文论的宗旨及其所支持的那种音乐，该举动加剧了这一对立状态。勃拉姆斯在随后的岁月里几乎不去关注这种两极分化的对立矛盾，即便是当瓦格纳 1869 年和 1879 年发表文章抨击

412

---

4. *Neue Zeitschrift für Musik*, XXXVI（1852）: 4.

5. 舒曼，*Gesammelte Schriften*, 2, p. 301。舒曼在此把神话故事搞错了：密涅瓦（也就是雅典娜）是从朱庇特（也就是宙斯）的头颅中诞生的。

他时也是如此。[6]

勃拉姆斯，汉堡一名地位卑微的音乐家的儿子，曾师从爱德华·马克森（1806—1887）学习钢琴和作曲。1853年，勃拉姆斯随同匈牙利小提琴家爱德华·赖梅尼［Eduard Reményi］旅行期间，在魏玛度过了几周，与李斯特圈子的成员来往，随后很快便在杜塞尔多夫结识了舒曼夫妇。就先天的性情和后天的培养而言，勃拉姆斯更倾向于舒曼夫妇的审美观念，舒曼的影响——即舒曼最后和最具古典风格的阶段——伴随了勃拉姆斯的一生。他最早的作品——主要倾向于钢琴音乐——包括三首钢琴奏鸣曲，1852—1853年创作的Op. 1、Op. 2和Op. 5。这些乐曲，显然属于给舒曼留下深刻印象的那些作品之列，在我们回过头来审视时可能会显得有些松散，有些折衷，尤其是《F♯小调奏鸣曲》Op. 2。但勃拉姆斯成熟风格的某些标志性特征已经明显可见：偏爱稠密音响，大量使用平行六度、平行三度和踏板音，倾向于“降号方向”的和声，以及对节奏错位的青睐。《C大调奏鸣曲》Op. 1的谐谑曲乐章的开头（请见谱例XII—3）有主音（E）和随后的属音（B）上的踏板音、高声部典型的平行六度、八度和弦（下方进行叠加），以及第3小节中三比二式［hemiola］的节拍模糊性。这些早期的作品为舒曼文章中富于文采的比喻提供了某种合理性：勃拉姆斯音乐的本质特征很早便出现，并且是“全副武装”。

谱例XII—3：勃拉姆斯《C大调奏鸣曲》，Op. 1，谐谑曲乐章



6.《论指挥》［*Ueber das Dirigieren*］和《论诗歌和音乐的写作》［*Ueber das Dichten und Komponieren*］。

在舒曼患病和刚去世的那段时间里，勃拉姆斯对克拉拉·舒曼产生了深切的依恋，在1854—1859年期间，他不停地辗转于克拉拉在杜塞尔多夫的家、他自己的故乡汉堡、德特莫尔德［Detmold］宫廷（他在那里谋得暂时的工作）以及他们两人中任何一人进行钢琴演出的那些城市。在这些年中，勃拉姆斯只创作了少数新作品。在两首乐队小夜曲（Op. 11和Op. 16）中，他探索了自己在德特莫尔德所能得到的乐器组合的各种可能性。一部更为重要的作品——在整个1854—1858年期间不时地占据着勃拉姆斯的注意力——起初被构思为一首双钢琴奏鸣曲，随后又被构想为一部交响曲。但这首作品的钢琴化性质最终使他将之作为一首钢琴协奏曲创作出来，同时放弃了其中进行曲般的B♭小调慢乐章，这个乐章后来成为《德语安魂曲》［*German Requiem*］（1868）令人印象深刻的合唱“凡是有血气的，尽都如草”［Denn alles Fleisch es ist wie Grass］的第一部分。[7]

413

这首《D小调钢琴协奏曲》——1861年作为Op. 15而出版——于1859年在汉诺威举行首演，当时由约阿希姆指挥，作曲家本人担任钢琴独奏。在那里这场演出获得业界赞誉［*succès d'estime*］，但几天之后在莱比锡的另一场演出则招来嘘声。这显然不是听众期待一首钢琴协奏曲所带给他们的东西。它流露出起初被构思为交响曲的迹象，因其各种音乐材料复杂交织，独奏与乐队平等参与，钢琴家只有零星的展示技巧的机会（例如第一乐章末尾的八度）。勃拉姆斯丰富的键盘织体、持续的对位加工和错综复杂的节奏显然不足以弥补钢琴炫技的缺失。此外，这部作品带有一种浓厚的沉重感，一种基调口吻上的单一性，三个乐章全部以D大调为主调也加剧了这种单一性。

在汉堡度过的三年（1859—1862）中，勃拉姆斯负责为一个女子合唱队担任指挥，并且按部就班地创作新的作品（写了几部室内乐作品，并为他的合唱队写了大量乐曲，此外还完成了《亨德尔主题变奏曲与赋格》［*Variations and Fugue on a Theme of Handel*］）。随后三十岁的勃拉姆斯移居维也纳，后来几经犹豫最终在此定居，度过余生。处于哈布斯堡王朝缓慢衰落时代的维也纳依旧是极具文化活力的地方。勃拉姆斯初来乍到的头几年，城里中世纪时代的防御工事被拆除，取而代之的是环城大道和位于大道两侧的巨型建筑，其中包括1869年开放的新的霍

414

7. 这个经常被称为萨拉班德的主题，缺少萨拉班德舞曲特点鲜明的节奏。



维也纳国家歌剧院，拍摄于十九世纪末。

夫堡歌剧院（即如今的国家歌剧院）。这座气势恢宏的建筑只是维也纳在十九世纪剩余时间里上演歌剧的多个剧院之一。此外还有旧的城堡剧院、专门上演轻歌剧的维也纳河畔剧院以及较为简朴的约瑟夫施塔特剧院。维也纳爱乐乐团在 1860 年开始定期举办音乐会，而 1870 年一座金碧辉煌的新的音乐厅落成开放，即音乐协会的大音乐厅。但这座城市仍旧保留了维也纳会议时期盛行的格调氛围：典型的是享乐主义与舒适安逸相结合，体现在对华尔兹和轻歌剧的热衷、上演音乐的无数酒吧和咖啡厅以及频繁的露天音乐会。

勃拉姆斯在维也纳的第一份工作是在一个演出季里（1863—1864）担任维也纳歌唱学会的指挥，他很快将这个合唱团体的焦点转向较为早期的音乐。后来，从 1872 年到 1875 年，他为颇具声望的音乐之友协会［Gesellschaft der Musikfreunde］的合唱和管弦乐音乐会担任指挥，音乐之友协会这一组织掌管着各种音乐会、一个图书馆和一所音乐学院。除了这两份短暂的工作之外，勃拉姆斯在维也纳再未承担任何公职。他不时地给私人学生授课，偶尔作为钢琴家进行短期巡演（后来是作为指挥家上演自己的作品）。除此之外，他全身心投入音乐创

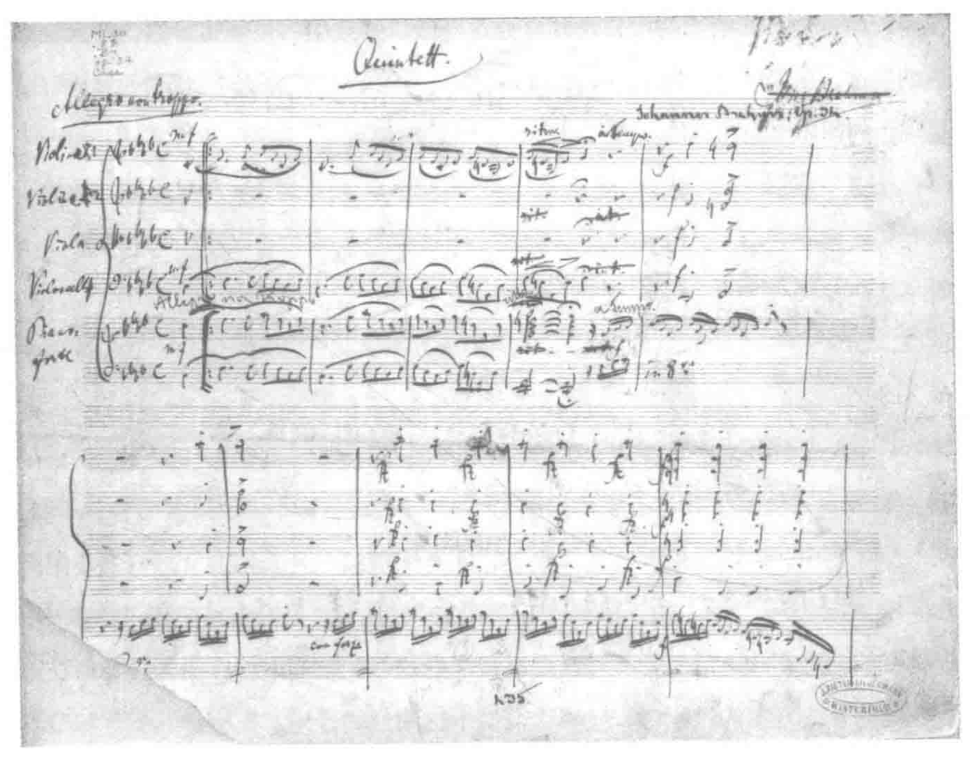
作中，而且他日渐增长的声誉也允许他这样做，并且生活得非常舒适，冬天在维也纳度过，夏季则去往周边风景如画的地区，包括巴登-巴登、巴伐利亚某湖畔或是瑞士的阿尔卑斯山区。

在这个属于莫扎特、贝多芬和舒伯特的城市里，勃拉姆斯孜孜不倦地致力于承袭和延续这些前辈大师的遗产。他几乎不理会当时（尤其在德国）众多群体不断高呼的对新奇性的追求，而是继续用传统形式进行写作——室内奏鸣曲、协奏曲、利德，以及最终去写作交响曲。他的创作生涯中有非常明确的集中于某一体裁的创作时期。例如，从大约1860年开始直到1865年，是勃拉姆斯室内乐创作持续繁荣的时期；其间他完成了自己的两部弦乐六重奏（其三部钢琴四重奏中的前两部G小调和A大调）、钢琴五重奏、第一大提琴奏鸣曲（E小调）以及圆号三重奏。在这些作品中，勃拉姆斯面临着那个时代所有大型器乐音乐作曲家共同面临的严峻问题：在贝多芬之后，如何写作具有独创性并且富于效果的奏鸣曲和四重奏——遑论交响曲？在此之前舒伯特和舒曼已经深受这一问题的困扰，而勃拉姆斯在形成自己的解决方案的过程中，显然也得益于这两位的音乐。在旋律、织体和节奏等方面，舒曼的音乐似乎对勃拉姆斯有着持续的影响。而在形式结构方面，尤其是快板—奏鸣曲形式，舒伯特的典范对于勃拉姆斯的重要性则愈发明显。[8]但其音乐的某些突出的特征是勃拉姆斯所独有的：例如大量严格对位段落和极端紧凑的形式建构。

415

这些室内乐创作中最受仰慕的作品之一是《F小调钢琴五重奏》Op. 34。这部作品此前曾经被两次创作为其他体裁，即弦乐五重奏和双钢琴奏鸣曲，如今所看到的钢琴五重奏完成于1865年下半年。此时，勃拉姆斯对于大型形式结构的娴熟把握已经充分显现出来。第一乐章中，最为宏观的调性运动微妙地反映

8. 对这一课题的研究中令人印象深刻并且具有较高信服力的是 James Webster, “Schubert's Sonata Form and Brahms's First Maturity”, *Nineteenth-Century Music*, II（1978）: 18-35, and III（1979）: 52-71。若以更为宽广的视野看待这一问题，则要考虑到舒伯特同时代作曲家（如克莱门蒂、杜赛克和胡梅尔）的奏鸣曲乐章，舒伯特对古典常规的某些偏离手法在这些作曲家的创作中也得到广泛实践（请见前文第107-112页和第118-119页）：其中包括对抒情性半封闭主题和多个第二调性的运用。有理由相信勃拉姆斯对这些音乐的了解要早于对舒伯特音乐的了解。请见 Max Kalbeck, *Johannes Brahms*（Berlin, 1904ff.）I, p. 23.



勃拉姆斯《钢琴五重奏》手稿第一页

416

在局部层次上：开始主题和连接部材料（谱例 XII—4a 和 b）中对六级音（$D^{\flat}$）的强调预示了呈示部结束时所处的 $C^{\sharp}$ 小调 /$D^{\flat}$ 大调的第二调域。此处勃拉姆斯并未遵循舒伯特的做法，即在这样的偏离运动之后通常将呈示部的最后一个部分置于属调，由此向下“解决”了降六级。然而，勃拉姆斯在这部作品的再现部中沿用了舒伯特的手法，即再现部中与呈示部对应的部分始于 $F^{\sharp}$ 小调（第 195 小节），而在第 208 小节音乐径直落在主调 F 小调。这种分别位于属调和主调上方半音的调性关系在第三乐章（C 小调谐谑曲乐章）里大大得到强化，该乐章始于一个宏大的姿态，在主持续音的背景上从 $A^{\flat}$ 运动到 G，并且结束在 $D^{\flat}$—C 的无情敲击上。

谱例 XII—4：勃拉姆斯《钢琴五重奏》Op. 34，第一乐章

a. 第 1—4 小节



b. 第 23—26 小节



在这一时期，勃拉姆斯在室内乐中对大型音乐形式的成熟把握也体现在错综复杂的主题关系中。他与李斯特一样善于运用主题变形（这一手段的发明常常归功于李斯特），通常在一个乐章所有主要的旋律动机之间建立微妙的相似点。在这部钢琴五重奏的第一乐章中，我们已经注意到开头旋律与连接部材料在调性上的

417

联系（谱例 XII—4）；$D^{\flat}$ 大调上的结束主题的形态和起初的节奏也明显导源于开头的旋律（谱例 XII—5），而随后的附点节奏则与连接部材料有所联系。在此类乐章中，传统的呈示部与发展部的界线有所模糊，发展部和尾声，即那些传统上用于挖掘音乐材料潜能的部分，在此延续着乐章开头发动的音乐进程。

谱例 XII—5：勃拉姆斯《钢琴五重奏》Op. 34，第一乐章，第 74—78 小节



1866—1872 年，勃拉姆斯几乎完全投身于声乐音乐的创作。在那些年中，他完成了大约五十六首利德和大量包含合唱的音乐：《十二首歌曲和浪漫曲》Op. 44（1866），康塔塔《里纳尔多》[*Rinaldo*]（1868），为女低音独唱、男声合唱和乐队而写的《女低音狂想曲》[*Alto Rhapsody*]（1869），《命运之歌》[*Schicksalslied*] 和《胜利之歌》[*Triumphlied*]（都作于 1871 年），以及这一时期最重要的作品《德语安魂曲》。

418 勃拉姆斯的《德语安魂曲》是一部为女高音和男低音独唱、合唱及乐队而作的七乐章作品，并未使用安魂弥撒的传统文本，而是作曲家从《旧约》和《新约》中抽取部分内容编成的文本。与勃拉姆斯的许多主要作品一样，这部作品也经历了很长的创作时间。我们已经看到，第二乐章的某些部分早在 1854 年就出现在后来成为《第一钢琴协奏曲》的构思和创作中；为女高音和合唱而写的第五乐章是

在 1868 年 5 月新增的，也是在这部作品已经以六乐章形式上演之后。与十九世纪大多数带有宗教文本的作品一样，这部作品也有着某种复古风味：其中运用了大量对位织体，某些地方的合唱写作还类似古代的“模仿点［points of imitation］”技法（例如第一乐章中以“werden mit Freunden”和“und kommen mit Freuden”开始的段落）。第三和第六乐章则以真正的赋格曲作为结尾，前者就是那首著名的赋格，完全处于定音鼓和低音乐器演奏的 D 持续音上——其中极低的大字一组 D 音由最低弦下调一个音级的低音提琴维持着。第四乐章不同于其他乐章，经常作为一首独立的赞美歌，“你的居所何等温暖”［Wie lieblich sind deine Wohungen］，其从容的抒情性和简单的调性布局是以门德尔松的许多宗教音乐为典范，例如《以利亚》中的“主时刻看顾以色列”［He Watching over Israel］。

这部作品最独特的一个乐章是第二乐章“凡是有血气的，尽都如草”。该乐章明确分为两大段，分别在 B♭ 小调和 B♭ 大调，其中只有第一段运用了之前所写的现成的音乐。这第一段的曲体结构可表示如下：

A	*B*	*A*
a b a b		*a b a b*
i	VI	i

其中所有的 *a* 段和 *b* 段都有两个组成部分，即器乐部分和合唱部分（谱例 XII—6）。与巴赫的许多合唱一样，器乐部分的动机被用作人声声部每次进入之间的利都奈罗。人声部分挽歌般的 *a* 段全然不同于这部作品的其他任何合唱写作，是以同度咏唱出来，就像一个反复出现的定旋律，并带有古代弗里几亚调式色彩。降二级（C♭）——勃拉姆斯情有独钟的一种手段（例如在《第四交响曲》的慢乐章中多次使用）——在此也提供了与 *B* 段的 G♭ 大调在调性上的联系。对于德意志的听众而言，这一曲调还有其他内涵：它与著名的众赞歌旋律“唯有上帝统治一切”［Wer nur den lieben Gott lässt walten］几乎完全相同。在这部作品中，作曲家将多种较为古旧的技法与他自己正在发展的个人风格进行巧妙结合，因而这部作品也比任何其他作品都更加确立了勃拉姆斯在这一时期作为欧洲音乐创作领军人物之一的地位。

谱例 XII—6：勃拉姆斯《德语安魂曲》，第二乐章

a. 第 22—26 小节



b. 第 33—35 小节



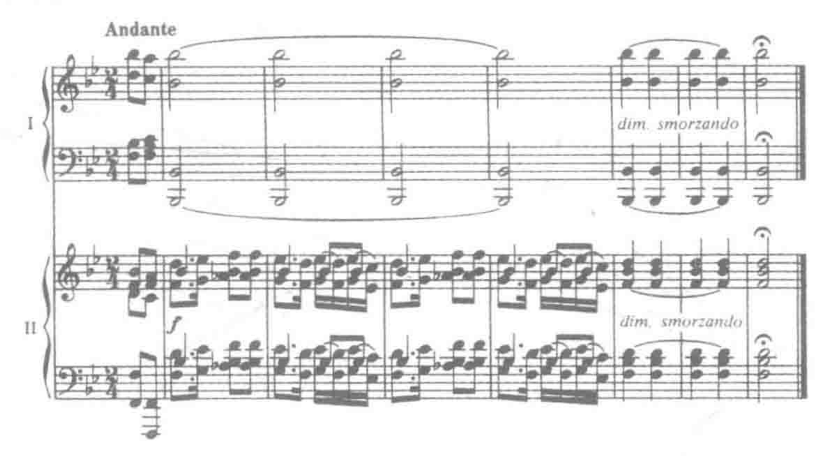
419　1873 年，勃拉姆斯再次开始创作器乐音乐。他的两部《弦乐四重奏》Op. 51 在这一年完成。到 1877 年，他已完成了《钢琴四重奏》Op. 60、他的最后一部弦乐四重奏 Op. 67 以及前两部交响曲。但他这段新的器乐音乐创作迸发期的第一个标志性成就是写于 1873 年的《海顿主题变奏曲》，为双钢琴而作（Op. 56b），不久之后又在同年写出了该作的乐队版（Op. 56a）。其中的主题，即所谓的“圣安东尼众赞歌”（将该主题归于海顿名下的看法如今饱受怀疑）或许是因其奇特的节拍而吸引了勃拉姆斯，其二部曲式的第一段由两个五小节乐句组成，乐节的分组也充满了不确定性。节奏和节拍上的微妙性成为随后八个变奏的一个主要特征，但主题各段总体上的规模尺度得到精确地控制，除了第四变奏中多出来的一个小节。第七变奏的最后几小节（在谱例 XII—7 中给出，同时还有主题中的对应部分）最为复杂精致地展现出勃拉姆斯在节奏上的巧妙设计。其中第二钢琴的左手保持

421　着 6/8 拍，而织体的其他部分则分为三种独立的模式，都强化了每个 6/8 拍小节中间开始的 3/4 拍。这种复杂性在第 318 小节有增无减。此时，第一钢琴右手的分

组暗示着 2/4 拍，左手则在 6/8 拍与 3/4 拍之间轮流转换，而第二钢琴的右手则执行着一种“谱写出来的渐慢”。

谱例 XII—7：勃拉姆斯《海顿主题变奏曲》

a. 主题



b. 第七变奏



在这八个变奏之后是一个终曲，该终曲本身就是一个五小节固定低音上的一套变奏，这个固定低音源自全曲的主题。在整个终曲令人应接不暇、快速变换的变奏技巧展示过程中，这个固定音型陈述了十七次，时而在低声部，时而在上方声部。正如晚期的贝多芬，对于勃拉姆斯而言，变奏曲写作这个受限的领域是风格发展的重要试验场。勃拉姆斯这些变奏曲的抽象性远不及例如贝多芬的《迪亚贝利变奏曲》或《弦乐四重奏》Op. 131 中的变奏曲。或许，这些作品更依赖于巴赫而不是贝多芬，它们是在已知技法的运用方面寻求新的复杂性，而不是将这一形式作为出发点，以探索未知领域。

《海顿主题变奏曲》乐队版在艺术上的辉煌成就和在公众中的备受青睐似乎鼓励了勃拉姆斯，让他最终完成了自己的《第一交响曲》，至此，这部交响曲的创作时间已将近二十年。早在 1855 年，他便开始写作第一乐章，到 1862 年完成了这个乐章的一个版本（似乎没有引子）并拿给克拉拉·舒曼征求意见。但直到 1874 年夏天，其他乐章的创作才有了明显进展，整部作品是在 1876 年 9 月才最终完成。对乐队写作的惧怕和担忧并不是这部作品创作拖延的原因，因为除了《海顿主题变奏曲》外，勃拉姆斯在此之前还创作了两部乐队《小夜曲》Op. 11 和 Op. 16、《D 小调钢琴协奏曲》《德语安魂曲》中的大量乐队音乐、康塔塔《里纳尔多》以及其他一些乐队合奏作品。令勃拉姆斯感到惧怕的是**交响曲**的理念，因为这个体裁长期处于贝多芬的阴影之下。在 1870 年代早期，据说他曾对指挥家赫尔曼·莱维[Hermann Levi]说："我永远无法完成一部交响曲。你不知道，不断地听到身后一位巨人的脚步声会对一个人的精神产生怎样的影响。"[9]

如果只考虑到复杂性和纪念碑性，勃拉姆斯的这部《C 小调第一交响曲》Op. 68 不可避免地会被拿来与贝多芬的交响曲相比较。此曲的调性也是贝多芬《第五交响曲》的调性，在第二乐章来到上方三级调 E 大调，正如贝多芬同为 C 小调的《第三钢琴协奏曲》。然而，引发最多评论的是终曲乐章众赞歌般的第一主题，让很多听众想到贝多芬《第九交响曲》的"欢乐"主题——尤其是当它像贝多芬的那个主题一样从长大不祥的引子中浮现出来时。[10] 勃拉姆斯的终曲是一个规模庞

422

9. Kalbeck, 1, p. 165.

10. 另一个引发诸多评论的主题——尤其是当这部作品在英国上演时——是 C 大调圆号（即下文结构图示中的 *x*），因其开头几小节与大本钟敲出的"威斯敏斯特轮唱"[Westminster rounds]非常相似。这一相似性很可能只是巧合。

大、结构复杂的快板奏鸣曲形式，并且有意在发展部开头引入主调上第一主题的完整陈述，使曲体结构接近回旋曲：

引子	呈示部	发展部	再现部	尾声
(*a*)(*c*) *x*	*a* 连接部 *b* *c*	*a* (*a*)(连接部)	*x* *b* *c*	(*a*)
i　　I	I　　V iii	I ♭III	I I i	i I

无论贝多芬的典范对勃拉姆斯的创作思想产生了怎样的影响，其他影响因素似乎也在此发挥着作用。采用两个第二调性（向 E 小调的运动反映了前两个乐章之间 C 与 E 的宏观调性对比）以及在再现部中省略第一主题的做法，暗示着舒伯特在形式上的持续影响。发展部中有一个基于连接部材料的赋格段（从第 234 小节开始），它在规模和复杂性上超越了贝多芬（和舒伯特）交响曲中的所有对位段落，若要列举先例，这段音乐让人想起另一首 C 大调的交响曲终曲，即莫扎特《"朱庇特"交响曲》的终曲乐章。

在《第一交响曲》之后，勃拉姆斯紧接着创作了《D 大调第二交响曲》Op. 73，这一事实以及《第二交响曲》较为田园性的特质，使得许多人将这两部作品视为与贝多芬《第五交响曲》和《第六交响曲》相应的一对作品。但在总体尺度上，《第二交响曲》与《第一交响曲》一样开阔宏大，其慢乐章和终曲乐章也极尽精雕细刻。随后在 1883 年和 1885 年，勃拉姆斯相继创作了《F 大调第三交响曲》Op. 90 和《E 小调第四交响曲》Op. 98，在时间上又形成一对作品。这两部作品中，分量的重心极端导向结尾。《第四交响曲》的终曲乐章是一个恢弘的帕萨卡利亚式的结构，由一个固定低音主题（谱例 XII—8）上的三十个变奏和一个尾声组成，该主题很像巴赫康塔塔 No. 150《主啊，我们的心仰望您》[*Nach dir, Herr, verlanget mich*] 最后的合唱主题。[11] 这部作品的中间两乐章也在形式上不同于勃拉姆斯的其他交响曲。其他作品的慢乐章都是明确的三部曲式，而《第四交响曲》的中庸的行板是一首完整的快板奏鸣曲，有着悲伤的弗里几亚调式的开头。

423

11. 巴赫称这首合唱为"恰空"[Ciacona]。这个乐章另一个有所暗示的样板是贝多芬的《C 小调三十二首变奏曲》WoO 80。

随后的第三乐章是勃拉姆斯所有交响曲中唯一近似谐谑曲的乐章。其中有着丰满的乐队配器的自命不凡的跳进运动，在关键的时间点上用三角铁的金属声予以强调，营造出一种在这位作曲家的创作中极为罕见的喜剧色彩。

谱例 XII—8：勃拉姆斯《第四交响曲》，末乐章，固定低音主题



勃拉姆斯在他的“两对”交响曲的写作间隙，着手创作了一部类型迥然相异的大型作品，即《D 大调小提琴协奏曲》Op. 77，写于 1878 年。这部作品让他在创作上面临全然不同的新问题：由于他本人并不会拉小提琴，因而他此前从未写过在这样一部作品中应有的华丽炫彩的弦乐独奏。他向好友约瑟夫 · 约阿希姆求助，后者是一位技艺精湛的小提琴大师，勃拉姆斯在 1878 年 8 月将第一乐章的独奏部分以及终曲乐章的一部分总谱寄给约阿希姆，请求后者“提提意见，用明确的词语，或者直接将之写在乐谱上：例如‘困难’‘笨拙’‘不可能实现’等等。全曲有四个乐章，我将末乐章的开头也一同寄给你——这样可以让我从一开始就避免拙劣失当的音型！”[12] 虽然勃拉姆斯在信中表现得如此虚心求教，但对于约阿希姆在小提琴声部的手稿、完整的手稿[13] 以及随后两人的书信往来中提出的建议，勃拉姆斯并没有采纳多少。其中有几处，勃拉姆斯同意在独奏者演奏时减弱乐队的力度，但约阿希姆对于小提琴音型所提出的大部分修改建议都未能说服勃拉姆斯。终曲靠近结尾处，独奏声部难度很高的一处（第 325—326 小节）——独奏小提琴引向第一主题的再次陈述——是体现两人协商的一例。勃拉姆斯在完整的手稿中为这几个小节写了三种不同的版本，谱例 XII—9a 是其中第三个版本。手稿上显示，有人将之全部划掉，工整地写下了第四种方案（谱例 XII—9b），这个人被认为应该就是约阿希姆。所出版的版本仍旧采用了勃拉姆斯自己的三连音方案（也就是第三种方案），也的

424

12. Andreas Moser, ed., *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*（Berlin, 1908）.
13. 这些手稿分别保存在柏林的德国国家图书馆和议会图书馆。议会图书馆于 1977 年出版了后一份手稿的摹真本。

确是这个段落的最佳方案。无论人们认为这两位艺术家在这首协奏曲的创作中有多少合作的成分，这首作品（包括独奏部分）都是一部不折不扣的勃拉姆斯作品。

谱例 XII—9：勃拉姆斯《小提琴协奏曲》Op. 77，终曲

a. 勃拉姆斯的方案



b. 约阿希姆的建议



到这首协奏曲于 1879 年元旦在莱比锡首演时（约阿希姆担任小提琴独奏，勃拉姆斯担任指挥），这部作品已经发生了实质性的改变：原先的柔板乐章和谐谑曲乐章被替换为一个新的慢乐章，因而全曲此时呈现为标准的三乐章协奏曲形式。[14] 开头采用了古典协奏曲的第一乐章形式，长大且令人印象深刻（ARM 22），双呈示部的结构可表示如下：

	乐队						独奏与乐队								
小节	1	17	41	61	69	78	90	136	164	178	198	206	236	246
动机	*a*	a^1	*b*	b^1	b^2	*c*	（*a*）	*a*	a^1	*b*	b^1	*Sb*	b^2	*c*
调性	I			～～～	～～～	i	i	I	v	V	～～～V		v	

虽然勃拉姆斯此前仅写过一部协奏曲，即那首变化多端又存在问题的《D 小调钢琴协奏曲》，但在这部作品中，他似乎对协奏曲这种体裁有着良好的掌控能力。乐队

14. 有人猜测，被遗弃的两个中间乐章被用于《B♭大调第二钢琴协奏曲》，但这种猜测没有令人信服的证据。

的呈示部，一直处于主调，呈现了一连串的短小动机；随后的独奏和乐队的呈示部转向属调，又复依次呈现这些动机，此外还有一个看似新出现的动机（$S^{\flat}$），由独奏小提琴首先引入。所有这些特征都在莫扎特钢琴协奏曲中已经成为标准。但这首协奏曲开头几小节体现了比莫扎特更晚近的一个影响来源。几乎完全建基于主三和弦各音的旋律让人想起贝多芬的许多开头主题，尤其是其中期作品，如《“英雄”交响曲》和《莱奥诺拉》第二序曲和第三序曲，而与此处最为相近的似乎是贝多芬《第五钢琴协奏曲》（“皇帝”）第一主题（谱例 XII—10），该主题与勃拉姆斯的旋律一样，在三和弦上加入下方六级音。[15] 在勃拉姆斯的这首作品中，当独奏小提琴以华彩般的材料进入时（第 90 小节），我们再次想到贝多芬，后者的《小提琴协奏曲》和《“皇帝”钢琴协奏曲》中独奏声部以类似的方式开始。勃拉姆斯这首作品第一乐章的结尾也与贝多芬的《小提琴协奏曲》相像：一个主要主题（贝多芬用了第二主题，勃拉姆斯则用的是第一主题）的一次 *dolce*［柔和地］陈述逐步获得能量，走向辉煌的终结。其他细节也暗示着对贝多芬的依赖，其中一处是 *b* 段前的终止式（第 38—41 小节），此处均匀的八分音符下行音阶来到主音，这似乎直接借自《“英雄”交响曲》第一乐章类似位置（第 77—83 小节）的处理手法（请见 ARM 2）。

425

谱例 XII—10

a. 贝多芬《第五钢琴协奏曲》，第一乐章



b. 勃拉姆斯《小提琴协奏曲》，第一乐章



在协奏曲的写作上，勃拉姆斯也在一些重要的方面不同于影响他的那些典范。例如，全奏与独奏段落的关系不同于莫扎特和贝多芬的惯常手法。开头的乐队呈

---

15. 此外，第一乐句末尾在重属上的明确停顿也让人想起贝多芬的《小提琴协奏曲》。

示部之后，勃拉姆斯在某些公认的结构点上谱写了真正的全奏，标志着第二呈示部、发展部和再现部的结束（此外还在发展部内部有一段简短的全奏），因而可以表示如下：

第一呈示部　　第二呈示部　全奏　　发展部　全奏　　再现部　全奏
（带有全奏）

但莫扎特和贝多芬习惯上也会在第二呈示部和再现部内部纳入一些较短的全奏，强有力地突出独奏的进入和退出。勃拉姆斯的织体更具连续性，独奏与乐队更多是在互动而非竞争。第二呈示部中最接近全奏的地方是第198小节的（以及再现部的对应位置，第437小节）。此处，乐队单独演奏了六小节，但音乐的力度是 *pianissimo*［很弱］，并且接过了小提琴刚刚留下（并且即将再次调动）的音型，这种手法在一定程度上消除了全奏通常所具有的强调句读的戏剧性效果。

在常规的全奏音乐中，勃拉姆斯也有偏离传统的手笔。古典协奏曲通常会指定乐队呈示部中的某些段落用于后面的全奏，最常见的是开头的动机和某个强有力的转调段落（通常来自连接部）。勃拉姆斯也运用这些材料，但从不以巴洛克和古典协奏曲那种众所周知的直白方式运用。他为第二呈示部之后的全奏（第272—304小节）所谱写的音乐似乎是典型的独奏音乐：对 *a*（独奏就是以该材料进入）和独奏的新主题 *Sb* 进行华彩段般的加工处理。发展部内部的全奏（第340—348小节）则是对 *b* 的抽象的对位处理，加重音的四分音符再现了这一动机的节奏，而十六分音符和八分音符的组合（起初是在低音）源自此前该动机的对位声部，当初是由独奏者奏出（始于第312小节）。发展部结尾处的全奏（第381—389小节）是最接近常规的一处全奏，在主调上呈现开头的主题，但加入了对位，该对位首次出现是在第136小节小提琴演奏开头主题时由中提琴声部奏出。随后在最终的全奏中（第513—525小节），我们再次听到第一主题，但这次该主题通过一次庞大的阻碍终止而导向 $VI^{\flat}$，差点未能及时回到正轨，执行独奏的终止式。在任何情况下我们都没有在期待的调性上听到音乐完整未变、立即可辨、形式确凿地回归，这是整首协奏曲的一个标志性特征。 426

这部作品的独奏部分有一些听众在一首小提琴协奏曲中所期待的大跨度的炫

技性写作。例如，独奏在第 102 小节分解而成的音型[16] 和发展部中添加于 *a* 材料上的装饰（从第 348 小节开始）展现了从一根弦快速运动至另一根弦所产生的典型的流动和华丽效果。但小提琴的大部分音型是由更为普通的琶音和音阶模式组成（其中一些仍被现今的小提琴演奏家们认为有些笨拙），而且也没有任何自帕格尼尼以来在小提琴协奏曲中已成为标准组成部分的特殊技巧。勃拉姆斯的独奏部分比一般的协奏曲更具有持续的主题性。有时独奏以并不具有独奏特点的方式融入音乐的织体，如 b^2 的音乐（第 236 小节和第 479 小节），此处独奏不过是提供了上方的属持续音。

勃拉姆斯风格的许多标志性特征都可在这部协奏曲中清晰听到。例如，他偏爱音区较低的音响，这明显体现在乐队呈示部的前几个小节，正如《德语安魂曲》的整个第一乐章和《小夜曲》Op. 16，此处，中提琴在其自身的音区担任旋律的演奏。有时独奏声部的音区也低得非同寻常，例如再现部中充满动力的 *a* 的再次出现，小提琴此时的演奏比呈示部低了一个五度，听来较为晦暗，也必然会有些模糊不清。这样一种考虑或许促成了这个乐章在形式上的少数几个非常规处理之一。再现部中，*Sb*（第 445 小节）第一次被听到不是在主调而是中音大调，即比呈示部低了三度而非五度，处于小提琴音色更为明亮的音区。（随后的乐队部分又像舒伯特的音乐那样将旋律送回主调。）

这部作品的和声风格也具有勃拉姆斯的典型特色。作曲家对持续音的迷恋体现在独奏声部的前三十小节，处于平行小调，以主持续音为背景；随后所有源自这段音乐的段落（呈示部结尾的全奏和发展部自第 361 小节开始）都以类似的方式进行处理。这个主持续音自然而然地逗留在与之相协和的和声上，音乐没有使用明显的下属调，而是直接强调平行小调的六级音（$B^\flat$）。这个音代表了开头动机中醒目的大六度转折，而且在回顾中我们也会辨认出它参与了第一呈示部中朝向降号方向的各种运动，尤其是 *a* 和 b^2。勃拉姆斯赋予音乐中处在可支配范围的每一个调性的小调以与其大调同等的地位，由此不断产生向下五度循环的新的调性。这一点尤其明确地体现在发展部，其中 C 小调（即主导这一段中心部分的调性）

427

16. 手稿显示，在这一段落的写作上，勃拉姆斯接受了约阿希姆的建议，第 102–104 小节中六连音的第三个音起初是小字一组的 A，而最终版本上变为重复的小字一组的 D 音（在空弦上），这一改动应当归功于这位小提琴家。

是通过简单地从属小调（A 小调）运动至其关系大调（C 大调）以及 C 大调的关系小调而到达的。随后，发展部内部的全奏在第 340—348 小节——某种和声上的收场——消解了这一稳定的调性，将一段曲折的过程导回升号方向和 D 大调的属。此处的和声节奏极快，但通过五度或三度或大小调式变换的各个运动在很大程度上是保守的手法。勃拉姆斯的音乐思维似乎总是隔绝于围绕其四周的瓦格纳式的半音化和声。

我们在勃拉姆斯音乐中所期待的节奏上的暧昧性在此曲中即刻可见。在 *a* 段（自第 21 小节起）中，我们遇到了对 3/4 拍的某种干扰（而 3/4 拍本身出现在第一乐章就非同寻常）并在后来多次听到这一干扰，即暗示着 3/2 拍的一对小节：



这种三比二效果在独奏的新主题 *Sb* 中再次凸显出来。勃拉姆斯所偏爱的另一种节奏策略可在 *b* 的延续部分（自第 53 小节起）和 b^2（自第 69 小节起）处听到，其中由五个四分音符组成的音型在 3/4 拍的小节内以不断变换的重音得到重复。另一种节拍错位的一个熟悉的例子是在末乐章，独奏的非常规则的第一主题在重复时被乐队“紧缩”了（谱例 XII—11）。这个被严重干扰的乐句将强重音提早了半拍——随后在纠正自身时又整整多加了一个小节。但这种对节奏和节拍的操控之所以能够在勃拉姆斯的音乐中发挥其效力，恰恰是因为存在这样的规则性支撑全曲，可供作曲家进行干扰。就此而言也可以看出，勃拉姆斯是在传统内部进行创作，在拓展传统的边界的同时又明确保证其完好无损。

谱例 XII—11：勃拉姆斯《小提琴协奏曲》，第三乐章

a. 第 1—8 小节，独奏小提琴



b. 第 21—35 小节，第一小提琴和第二小提琴



我们已经看到，这一乐章的有些动机是通过相似的和声特征（尤其是对“降号方向”的倾向）彼此联系，而其他动机则有着某些共同的节奏特征，这种相互联系在此曲中得到极其充分的挖掘。这些联系的基础确立于 *a* 的两个部分：先是低音弦乐奏出（并有大管和圆号加入）的三和弦性质的动机，随后是双簧管奏出的一个先起再落的级进动机。明显可以听出，动机 a^1（第 18 小节）导源于 *a* 的第二部分的这两种运动；*b*（第 41 小节）以类似的方式源自 *a*，但使用了 a^1 的节奏，并增添了一个四度下行跳进，产生了一个初始的复合旋律；b^1（第 61 小节）扩充了 *a* 的分解性下行跳进；b^2（第 69 小节）的级进运动则是对 *b*（第 41 小节）的一次实质性引用。乐队呈示部中唯一一个与其他动机看似无关的动机是 *c*（第 78 小节）。然而，其着重强调的主调三和弦在第二呈示部独奏对 a^1 进行加工时（自第 164 小节起）再次出现，由此在这两个旋律片段之间建立了联系。而第二呈示部中著名的新动机 *Sb*（第 206 小节）展现出与动机 *b* 相似的面貌，其复合性的特征在此更为清晰（这一旋律的具有功能性的部分是音区较低的部分，小字二组 D—小字二组 C♯—小字一组 B—小字一组 A，与低音形成平行六度关系）。虽然对于许多听者而言，这种细致微妙的相互联系不是立刻可以辨认出来，但通过反复地聆听，它们会渗透进听者的意识并促进这个乐章所投射出的令人满足的统一感。此处运作的手法正如与李斯特音乐相联系的主题变形，但其根源确乎可以追溯到更早，即贝多芬的那些具有内在紧密联系的作品，例如《钢琴奏鸣曲》Op. 31, No. 2 第一乐章。[17]

这首协奏曲的第二乐章——勃拉姆斯用以替换原来的两个中间乐章——是

17. 请见前文第 38-44 页。

一个 F 大调的柔板乐章，规模适中，构建为三部性结构，一如他的前三部交响曲的慢乐章。但中间段落在性格和调性（F$^\sharp$ 小调）上的对比程度在勃拉姆斯的音乐中是较为罕见的。终曲乐章是一首辉煌的回旋曲，其鲜明易记的第一主题（请见 XII—11）常被用来证明勃拉姆斯对匈牙利音乐语汇的偏爱。强烈的附点节奏、第 3 小节弱拍上的 *sforzato*［突强］以及向关系小调的果断转换可能会被认为唤起了维尔本科斯舞曲［*verbunkos*］的风格。但比之于钢琴四手联弹《匈牙利舞曲》（1852—1869）这样的作品，上述相似性非常微弱。这首终曲的一个引人注目的形式特征是格外长大的尾声（让人想起贝多芬的很多回旋曲终曲，例如《"华尔斯坦"奏鸣曲》和《第三钢琴协奏曲》的终曲乐章），此处，我们听到的是以另一种节奏型奏出的第一主题，原来的附点节奏此时被打磨平滑，速度也大为提升（谱例 XII—12）。

谱例 XII—12：勃拉姆斯《小提琴协奏曲》，第三乐章



勃拉姆斯的钢琴独奏作品大多写于其职业生涯的较早时期，当时他作为一名钢琴家活跃于定期的演出。到 1864 年他已创作完成三首奏鸣曲，以亨德尔、帕格尼尼和舒曼音乐的主题为基础的变奏曲，以及四首《叙事曲》Op. 10。所有这些作品展现出炫技性的键盘写作，适合于雄心勃勃的年轻钢琴家。此后，钢琴作品鲜有问世，而且每首之间有相当长的时间间隔，直到 1892—1893 年的一段创作迸发期，勃拉姆斯接连写出了《幻想曲》Op. 116、三首《间奏曲》Op. 117 以及 Op. 118 和 Op. 119 的十首乐曲（命名为"间奏曲""叙事曲""浪漫曲"和"狂想曲"）。在早期和晚期的钢琴作品之间有 Op. 76 的八首各自独立的乐曲（随想曲与间奏曲，1878 年创作）和写于 1879 年的两首《狂想曲》Op. 79。从作曲家对这些乐曲的命名中看不出十分清晰的意图，或许只能说，间奏曲往往是较为安静的乐曲，而狂想曲则更有

430 激情、更具修辞性。[18] 在所有这些乐曲中，多段体结构占据了主导地位，其中较长的乐曲偶尔近似奏鸣曲式。例如，《B 小调狂想曲》Op. 79, No. 1 是一个相当长大的 *ABA* 结构，其中 *A* 段本身是一个微型的快板奏鸣曲形式，探索了两个次要调域，即 F♯ 小调和 D 小调，此处的和声风格展现了勃拉姆斯最激进的手法。此曲主要通过三度转调，直到 *A* 段的结尾才出现主调上的正格终止。Op. 79 的另一首狂想曲（G 小调）是明显的奏鸣曲式，作曲家将全部主题置于小调中，营造出一种持续不断的阴沉色调。勃拉姆斯在此曲中再次有意模糊调性，所采取的方式是在一个开放的阻碍终止之后跟随一系列属—主运动，快速地依次暗示了 F 大调、C 大调、G 大调、A 大调和 E 大调（谱例 XII—13）。这一技法或许是从舒曼那里学来的，例如后者《幻想曲》Op. 12 中的《奇想》[*Grillen*]（ARM 14C）。这两首狂想曲都体现了勃拉姆斯特有的

431 血肉丰满的钢琴音响，有着大跨度的和弦，宽广舒展的音型，并且特别强调低音区。

谱例 XII—13：勃拉姆斯《狂想曲》，Op. 79, No. 2，第 1—8 小节



---

18. 这些体裁名称有着各不相同的渊源："随想曲"用来指十七世纪早期的键盘乐曲，"间奏曲"此前已为门德尔松和舒曼使用，而"叙事曲"当然有肖邦的例子在先。在李斯特的《匈牙利狂想曲》之后，"狂想曲"这一名称便与马扎尔人或吉卜赛人的音乐语汇联系在一起，但勃拉姆斯当时所想到的或许是托马谢克的狂想曲（请见前文，第 119–120 页）。

勃拉姆斯所创作的两百首利德相当平均地分布于他的整个创作生涯，从1853年的《歌曲六首》[*Sechs Gesänge*] Op. 3到1896年的《四首严肃的歌》[*Vier ernste Gesänge*]。他为自己的歌曲所选择的文本遭到过不少非议。其中许多是一些名不见经传的诗人的作品，包括他的朋友克劳斯·格罗特[Klaus Groth]和他的传记作者马克斯·卡尔贝克[Max Kalbeck]。勃拉姆斯第一次作为利德作曲家而被公众所注意是凭借他为路德维希·蒂克《美丽的玛格洛涅与普罗旺斯的格拉芬·彼得的奇妙爱情故事》[*Wundersame Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter von Provence*]中选出的文本而谱写的十五首浪漫曲，创作于1861—1868年，这部作品是他采用重要作家的文本而创作的规模最大的作品。蒂克的原作是一部如小说一般的叙事散文，以一部中世纪传奇为基础，其中间插有十七首诗，表达了对故事中各个事件的思考。由于这些诗（与《威廉·迈斯特》[*Wilhelm Meister*]一样）是由不同的人物在不同的情境下说出的，因而这些韵文之间并不具有意义上的连续性，仅在极端宽泛松散的意义上可以说这些诗构成了一部组诗。勃拉姆斯在他为之谱写的音乐中采用了一种经过调整润饰的叙事歌风格，似乎是在对应文本中有意为之的拟古手法。这些歌曲主要是通谱创作的，根据诗歌的情绪和意义的变化而自由变换织体和音型。钢琴伴奏往往富有戏剧性，并带有适度的描绘性，其大跨度的音型也是在勃拉姆斯的键盘独奏音乐中就为人所熟知的。但声乐部分几乎不见叙事歌所共有的那种宣叙调般的朗诵性，它们略近似具有组织结构性的咏叹调，其中语词有时会大量重复，而这种冗长的重复性对于德语歌曲的任何传统而言都是陌生的。或许这部套曲中最给人带来满足感的是变化最少、戏剧性最弱的一首，《安静些，小宝贝》[*Ruhe, Süssliebchen*]，在这首摇篮曲中，勃拉姆斯悦耳的织体和悠长的踏板音营造出一种令人印象深刻的抒情性。

然而，这些结构松散的通谱歌曲并不是勃拉姆斯利德的典型风格，更为常见的是结构紧凑的作品，用分节歌、变化分节歌或简单的多段形式。有很多首近似民间歌曲，其中一例是《德雷撒》[*Therese*]，Op. 86, No. 1（1878），以戈特弗里德·凯勒[Gottfired Keller]的一首纯朴的诗歌为词，讲述了一个女人温柔地拒绝了一位比他年轻很多的男子投来的爱慕的眼神。勃拉姆斯将诗的三段纳入巴歌体结构[*bar-form*]（*AAB*），旋律极其简单质朴，这种简朴的特

质首先由钢琴声部加以配合，随后，在最后一节中，又以厚重的织体和半音运动与之形成对比。一首显然更为成功的作品是《晚上好，晚安》[*Guten Abend, gute Nacht*]（歌词文本来自《少年魔角》)，即写于 1868 年的那首著名的摇篮曲，全曲的氛围极其单纯天真，没有丝毫杂质的干扰。与其相对立的是几首高度复杂的歌曲，作曲家调动了自己音乐写作的全部能力和技艺来实现这抒情表现的片刻。《死亡，是清凉的夜晚》[*Der Tod, das ist die kühle Nacht*]，Op. 96, No.1（1884）便是一个很好的例子，这也是勃拉姆斯以海涅诗歌为文本而创作的六首歌曲之一。诗人在此（难得有一次不是言不由衷地）将死亡比作清冷的夜晚，而将生命比作压抑的白昼。经常对关于死亡的思考有所回应的勃拉姆斯为之谱写了一首通谱歌曲，音乐的简洁克制增强了其特殊的和声效果，正如音乐对睡梦——即死亡——之来临的体现（请见谱例 XII—14）。此处七和弦与增六和弦的半音级进运动在歌词意义的一个关键点上——“睡意渐浓”（*schälfert*）——被低音部下行三全音的惊人运动所打断。

432

谱例 XII—14：勃拉姆斯《死亡，是清凉的夜晚》，第 6—11 小节



1884—1886 年期间是勃拉姆斯歌曲创作的多产期，大约共有三十五首歌曲，以多位诗人（其中大多数是名不见经传的小人物）的韵诗为词，作为小型歌曲集（Op. 94—Op. 97 以及 Op. 105—Op. 107）出版。随后的十年中，他没有写作任何原创歌曲，只有德国民歌的改编作品（《四十九首德国民歌》[*49 Deutsche Volkslieder*]）在 1894 年问世。而后，在 1896 年春天（此时勃拉姆斯的生命仅剩下最后一年），他对歌曲写作做出了自己最后、也是最杰出的贡献——《四首

严肃的歌》[*Four Serious Songs*] Op. 121。一如《德语安魂曲》的创作，勃拉姆斯此次同样是从《圣经》旧约和新约的路德译本中选取文本，汇编为词。而且主题也是死亡——这个北德的新教徒经常思考的一个问题。在前两首歌曲(《因为世人的遭遇》[*Denn es gehet dem Menschen*] 和《我又转念》[*Ich wandte mich*]，文本皆取自传道书 [Ecclesiastes]）中，情绪基调是彻底悲观的，但在第三首 (《啊，死亡》[*O Tod*]，文本来自德训篇 [Ecclesiasticus]) 中，开头一句"啊，死亡，你是多么冷酷" [O Death, how bitter thou art] 后来被引人注目地改为"啊，死亡，对于需要你的人，你是多么美好" [O Death, how welcome thou art to the needy]；最后一首是对爱情的赞颂，很可能是将爱情看作死亡的征服者，文本来自哥林多前书 [I Corinthians]："我若能说万人的方言，并天使的话语，却没有爱，我就成了鸣的锣、响的钹一般 [Though I speak with the tongues of men and angels, and have not love, then I am as sounding brass]。"勃拉姆斯为这些文本所谱写的音乐融合了康塔塔式的肃穆宣叙与利德的抒情表达。他为上文所翻译的《啊，死亡》中的两个片段所写的音乐体现了其中一种风格向另一种风格的转变（谱例 XII—15）。开头的下行三度（与《第四交响曲》开头的音高完全相同）在后面基本以倒影形式出现，并且适应于大调，戏剧性宣叙的庄严的和弦感叹在后来被替换为一种丰富的伴奏音型，处于中声部和低声部音区的外声部构成下行十度模进，并且时值有所缩减。音乐上的变形与文本中的变化同样引人注目，而且令人信服地与文本对应。

433

谱例 XII—15：勃拉姆斯《啊，死亡》

a. 第 1—5 小节



b. 第 19—24 小节



434　1879 年，布雷斯劳［Breslau］大学授予勃拉姆斯荣誉博士学位，称其为“严肃风格的德国当代音乐大师第一人”。这反映出一种普遍的观点，即认为勃拉姆斯的主要成就是作为一位艺术巨匠和传统的维护者。的确，勃拉姆斯对自己所继



《钢琴前的勃拉姆斯》。威利·冯·贝克拉特［Willy von Beckerath］根据自己在勃拉姆斯去世前不到一年所作的草稿而创作。

承的音乐遗产所表现出的尊崇在十九世纪作曲家中无人能及。在空余时间里，他热衷于收集早先的音乐、大师的手稿、民间音乐以及十八世纪和十九世纪的理论专著。他与当时最重要的音乐学者有频繁的交流，包括菲利普·施皮塔［Philipp Spitta］、弗里德里希·克里桑德［Friedrich Chrysander］、卡尔·费迪南德·波尔［C. F. Pohl］以及古斯塔夫·诺特博姆［Gustav Nottebohm］（这几位学者分别是巴赫、亨德尔、海顿和贝多芬研究的专家）。勃拉姆斯自己也曾编订莫扎特《安魂曲》的多个版本以及库普兰的作品，并与克拉拉·舒曼合作出版了罗伯特·舒曼的作品集。他自己的音乐无论在节奏、织体、和声上有怎样的创新，都始终受到这一遗产之技法和精神的影响。他是明确坚守古典—浪漫音乐传统的最后一位伟大的代表人物。

布鲁克纳

另一位与过去保持着牢固联系的作曲家是安东·布鲁克纳（1824—1896），在勃拉姆斯定居维也纳的几乎全部时间里，他也生活在这同一座城市中。布鲁克纳的父亲是奥地利北部一所乡村学校的校长，而他自己早年也曾从事同样的职业。 435



安东·布鲁克纳像，费里·贝拉顿［Ferry Beraton］作。

1855 年末，他成为林茨大教堂的管风琴师，1868 年成为维也纳音乐学院的教授，与此同时，他还担任维也纳皇家小教堂的管风琴师，并在一所师范学院担任管风琴教师，由此定居维也纳直至去世。布鲁克纳毕生是一位虔诚的天主教徒，其全部创作的很大一部分（尤其是早期作品）是宗教音乐。他写于 1840 年代的宗教作品具有拟古性和兼容并包的特点，但仍旧显现出莫扎特宗教音乐的主导性影响，而这样一种风格即便对于莫扎特而言也是陈旧过时的。例如他创作于 1848—1849 年的《安魂弥撒》，尤其是其中的“震怒之日”［*Dies irae*］，很容易让人想到莫扎特的《安魂曲》。仅是偶尔在一些段落中（例如“罪恶感使我羞愧不堪”［culpa rubet vultus meus］处的变化七和弦），这层古旧的面纱才暂时掀起，表明这是一部写于十九世纪中期的作品。

布鲁克纳宗教音乐中更为持久的是则济利亚运动［Caecilian movement］的影响，该运动极力主张效仿更为古旧的宗教音乐风格。随着十九世纪早期诸如拉斐尔·格奥尔格·基泽维特［Raphael Georg Kiesewetter］和朱塞佩·巴伊尼［Giuseppe Baini］等学者所进行的历史研究——以及某些著述中对早期音乐所进行的浪漫式的过分恭维，如蒂博［F. J. Thibaut］的《论音乐的纯粹性》［*Ueber Reinheit der Tonkunst*］（1825）——则济利亚运动致力于恢复格里高利圣咏的原真性咏唱和十六世纪宗教音乐的复调风格。在布鲁克纳近乎持续一生的宗教音乐创作中，帕莱斯特里那风格的宗教复调音乐的模仿手法始终是一个显著的因素。例如，这一因素主导了他写于 1866 年的八声部弥撒（1876 年和 1882 年修订），但在此，正如在布鲁克纳的许多宗教作品中，这种音乐写作手法与风格上更为现代的段落相混合，显得有些生硬。在“慈悲经”（请见谱例 XII—16）中，出现了不同风格之间的突兀转换，即从雕琢的模仿对位（与真正的古代风格的区别仅仅在于某些该风格所不允许出现的跳进和低声部的持续音）到以功能性七和弦写就的主调宣叙。在少数一些作品中，这种古代风格几乎持续不断地出现——主要是仅仅为人声而写的作品，如《赞美的语言》［*Pange lingua*］（1868）、《公正的话》［*Os justi*］（1879）或是精致的《基督服从至死》［*Christus factus est*］（这是他为这一文本第三次谱曲，1884 年）。其他宗教作品则处于另一极端：《感恩赞》［*Te Deum*］（1884）和《诗篇 150》［*Psalm* 150］（1892）是以布鲁克纳自己的晚期浪漫派语汇谱写的大型作品。

436

437

谱例 XII—16：布鲁克纳《E 大调弥撒》，“慈悲经”，第 86—95 小节



在同代人及后世眼中，布鲁克纳的声名在很大程度上依赖于他的交响曲。他有九部有编号的交响曲，其中最后一部未完成；此外还有两部早期作品，分别为 F 小调和 D 小调（布鲁克纳称后一部为“零号”交响曲）。所有带编号的交响曲除了第一首，都创作于布鲁克纳在维也纳的岁月。但这些作品在维也纳音乐界的接受过程相当缓慢：《第一交响曲》（1856—1866）和《第二交响曲》（1871—1872）

被维也纳爱乐乐团当即拒绝，而《第三交响曲》在1877年的首演——由布鲁克纳自己指挥——则遭遇阵阵嘘声。维也纳听众之所以对这部作品不感兴趣或许是因为其中某种荒凉的管弦乐色彩、异质材料非常规的大块面并置，以及（首要的是）作品巨大的篇幅规模。但听众的不悦也有外部原因：布鲁克纳曾公开表示自己对瓦格纳的景仰，并将这部作品题献给瓦格纳，因而无意中成为瓦格纳与勃拉姆斯追随者之间尖锐冲突的焦点。汉斯立克此前对布鲁克纳十分友好，此时则予以无情的批判，而向来保守的维也纳听众也普遍赞同汉斯立克的观点。布鲁克纳直到自己生命的最后十年才等到公众的承认，同时，他的不自信和不安全感也使他不断地接受善意的学徒们对其作品的多次修改，以至于如今也不大清楚究竟哪些版本是这些作品的本真文本。

布鲁克纳的交响曲有着一定的规则模式。所有完整的作品都采用外表相当传统的四乐章类型，首尾乐章往往呈大型快板—奏鸣曲形式。首尾乐章在材料上具有一定的相似性，而且从《第三交响曲》开始，开头的主题会在乐曲结尾回归，这些都进一步强调了这两个乐章之间的关系。慢乐章通常有两个主要主题，并轮流变奏，正如贝多芬《第九交响曲》的慢乐章。谐谑曲乐章中，我们可以听到上奥地利地区的民间音乐的回响，以及在布鲁克纳作品中所能找到的仅有的一丝轻率的迹象。这些交响曲的一个标志性特征是“始于虚无”［beginning out

438

of nothing］：几乎每一部交响曲的第一乐章都是从微弱模糊的和声音型或弦乐组的震音生长出来，有如于混沌中逐渐成型。而这些作品最显著的特征则是庞大的体量，一种纪念碑性［monumentality］，其主要的实现手段是将惯常的音乐过程放慢，以巨大的笔触对音乐材料进行从容的发展，以及打造处于和声静态的长大段落。

《D小调第三交响曲》是第一部代表布鲁克纳成熟风格的作品。该作品在1877年的不幸首演之前经历了长达近五年的创作和修改，如今通常上演的版本中包含了首演之后几处进一步的大幅改动，是作曲家在弗朗茨·沙尔克［Franz Schalk］的帮助下于1889—1890年做出的。这部交响曲比布鲁克纳的任何其他作品都更清晰地显示出他对贝多芬交响曲（尤其是同为D小调的《第九交响曲》）的依恋。其开头与贝多芬《第九交响曲》有显著的相似性：由弦乐和管乐构筑的一个*pianissimo*［很弱］和弦构成静态的背景，在这个背景之上是由该和弦的空心

五度［open filth］和八度构建的下行音型（谱例 XII—17）。[19] 听者有充分的机会欣赏这种相似性，因为这段音乐后来又演奏了两次，分别在再现部的开头和尾声中，但两者之间有着关键性的差别。贝多芬音乐开头的空灵音响后来被证明是属和弦，这一点在其最终奋力冲向主和弦时显露无遗；而布鲁克纳的音乐则从一开始就是主和弦，从一开始就确立了其大量交响曲写作所特有的静态性。在这一乐章的剩余部分中，一首相当常规但体量庞大的快板—奏鸣曲逐渐展开。关系大调上的第二主题采用了一种布鲁克纳音乐中随处可见的节奏：♩♩♩（三连音）♫。唯一真正的非常规现象是 E 大调持续地挑战着 D 小调和 F 大调的主导地位，以及发展部中间出人意料地以 *fortissimo*［很强］在主调上奏响了第一主题。

谱例 XII—17：布鲁克纳《第三交响曲》，第一乐章，第 5—11 小节



19. 也有观点认为布鲁克纳的这段开头让人想起瓦格纳《漂泊的荷兰人》序曲的开头。请见 Dika Newlin, *Bruckner, Mahler, Schoenberg*（New York, 1978）, p. 84。但这一相似性不过是从另一方面证明贝多芬最后一部交响曲的广泛影响。

布鲁克纳的《$E^{\flat}$大调第四交响曲》（“浪漫”）完成于1874年，修改于1878—1880年，作曲家为之写了一个新的谐谑曲乐章，长期以来，这部作品都是布鲁克纳最受欢迎、最易接受的作品。第一乐章有着尤为令人印象深刻的“始于虚无”的效果：在弦乐的震音和一个主持续音构成的背景上，圆号吹响号角，它所产生的效果在再现部中由加弱音器的小提琴和长笛奏出的三和弦音型所叠加。起初的对比调性后来被证明是$D^{\flat}$大调，但到呈示部结尾处，布鲁克纳以舒伯特式的手法将音乐带回属调。这个形式传统、材料相当精简的乐章仅仅通过添加一个长大的尾声而获得了布鲁克纳音乐特有的广阔性。慢乐章根据惯常的*ABABA*形式建构而成，是一首从容的行板，但似乎受损于两个主题之间过分的相似性。充满活力的谐谑曲乐章的一大特点在于连德勒舞曲式的纯朴的三声中部，并得益于主要段落再现时进行了有效的缩减。终曲乐章中，对之前旋律轮廓的微妙回顾（例如着重强调了为第一乐章开头主题着色的降六级）造成一种戏剧性收束的印象。

在《第三交响曲》的多次修改中，一个显著的目标是剔除某些与瓦格纳作品的相似性。（但也有一些得到保留，例如第一乐章发展段中通过半音化的模进来为开头主题的进入做铺垫。）但无论这两位作曲家在维也纳公众心目中有何等密切的联系，与瓦格纳音乐的相似之处在布鲁克纳的音乐中总是很容易被发现，两人的风格具有根本性的差异。布鲁克纳的写作往往更具自然音性质，并时常运用舒伯特式的三度调性转换。其音乐的曲体形式通常也易于辨识：各个乐章分为调性统一的庞大块面，有时用明显的休止将之分离。除了瓦格纳式的线条悠长、无缝连接的旋律，布鲁克纳的音乐中也频繁出现众赞歌般的方整的主题，尤其是在终曲乐章。其交响曲的配器（尤其是在他的学徒为之润色之前）要比瓦格纳的朴素节制：前两首交响曲基本上采用的是贝多芬《第五交响曲》的乐队编制，只是多加了两支圆号，而此后编制上最显著的增补是第七、第八和第九交响曲中的四支瓦格纳大号。布鲁克纳对乐队的调用也是传统的：他没有采用柏辽兹和成熟时期的瓦格纳的那种辉煌的音响混合和色彩性的音型构建，而是强调管弦乐队的原色，让我们想到这位作曲家对管风琴的持续关注。布鲁克纳似乎晚至1862年才开始熟悉瓦格纳的音乐。而无论瓦格纳的音乐给他带来何等深刻的体验，布鲁克纳从未像人们所宣称的那样成为“瓦格纳式的交响曲作曲家”，这两位作曲家的音乐几乎与他

440

们的性格一样迥然相异。

在一些很重要的方面，布鲁克纳的交响曲是独一无二的。它们是贝多芬《第九交响曲》之后最早试图对交响曲体裁在规模上做进一步扩充的作品，并由此挑战着由瓦格纳所宣称并被普遍认同的观点：交响曲的观念在贝多芬《第九交响曲》中已达到顶峰，并就此终结。布鲁克纳交响曲作品那种静态的广阔性和宏伟的凝重感已令很多人在其中感受到一种形而上秩序的暗示，一种对宗教狂热和敬畏的反映，这种宗教情绪总是在布鲁克纳的心智中占据着首要地位。这种观点的一种具体阐释来自瑞士音乐理论家，也是布鲁克纳研究学者恩斯特·库尔特，他以一种极具唯心主义色彩的立场，在这些交响曲中看到了音乐形式作为“心灵能量”［psychic energy］的感知体现的终极验证——心灵能量即是对叔本华“意志的直接表象”［immediate representation of the Will］的延伸。[20]

莱比锡

如果说在十九世纪晚期，维也纳是热忱接纳音乐上各种保守潮流的一个中心城市，那么莱比锡就是另一个这样的中心。在十九世纪的最后四十年中，莱比锡在音乐领域的一位主导人物是卡尔·赖内克（Carl Reinecke, 1824—1910），莱比锡音乐学院的教授，后来又成为该学院的院长，并在 1860 年至 1895 年期间担任格万特豪斯管弦乐团的指挥。在自己的创作和教学中，他志在将古典风格的遗产延续下去，创作了大量精致的室内乐、三部交响曲、四首钢琴协奏曲和九首标题性序曲。这些音乐——常常令人想起门德尔松——在当时广受尊崇，而不像赖内克的六部歌剧，虽然具有某些瓦格纳音乐的特征，却基本被忽略。赖内克不断培养出杰出的音乐人才，他们来自斯堪的纳维亚地区、英国、美国，此外还有两位来自德国的学生值得一提，他们是著名的指挥家兼作曲家费利克斯·魏因加德纳（1863—1942）和作曲家马克斯·布鲁赫（1838—1920），后者在其有生之年以世俗合唱音乐著称，但如今人们对他的记忆却几乎完全是凭

441

20. Ernst Kurth, *Bruckner*, 2 vols.（Berlin, 1925），尤其是第一卷，自第 233 页起。

借其两部在一定程度上具有勃拉姆斯特征的小提琴协奏曲，分别是 G 小调（1868）和 D 小调（1878）。

巴黎

十九世纪晚期的巴黎在某种程度上是整个欧洲音乐的缩影，同时在实践和趣味上也具备某些法国特有的持久不变的特征。在法国公众的心目中，歌剧一如既往地占据支配地位，使得其他音乐形式相形见绌。我们已在第十章中注意到，面对意大利真实主义歌剧和瓦格纳主义的挑战，法国歌剧在很大程度上保持着其特殊的身份。而恰恰是在法国人感到不那么自信的领域（尤其是器乐音乐），我们可以看到欧洲音乐生活普遍具有的多样性和冲突性。这里有对德奥古典传统的热情，对贝多芬、对门德尔松以及（在一定程度上）对舒曼的热情。十九世纪中期之后纷纷涌现出各种室内乐团体，例如"贝多芬晚期四重奏协会"[Société des derniers quatuors de Beethoven]，他们毫不掩饰地承认自己热衷于一种从未在法国真正扎根的艺术形式。瓦格纳的音乐也得到上演，但不在歌剧舞台上完整演出，而是在由帕斯德鲁 [Pasdeloup]、科洛纳 [Colonne] 和拉穆勒 [Lamoureux] 等指挥的交响音乐会上演奏片段。欧洲音乐的另一股潮流体现在那些清唱剧社团中，它们效仿英国的类似团体组建而成：例如，在 1870 年代，一个名为"神圣和谐协会"[Société de l' harmonie sacrée] 的团体上演亨德尔的作品以及巴赫的《马太受难曲》。宗教音乐在法国也与在其他地方一样备受压力，而法国的则济利亚运动比其他地方更为强势。十九世纪下半叶，在巴黎建立了两所学校，致力于推进圣咏和传统多声音乐的发展：十九世纪中期之后的尼德梅耶学校 [École Niedermeyer] 和成立于 1894 年的巴黎圣乐学校 [Schola cantorum]。

1871 年，在令法国人蒙羞的普法战争之后，一个名为"民族音乐协会"[Société nationale de music] 的团体在巴黎成立，明确致力于表演法国作曲家创作的非歌剧作品。这一机构的创建者后来成为推动法国新音乐发展的主要动力，他们是声乐教师罗曼 · 布希努（Romain Bussine, 1830—1899）和作曲家

卡米尔·圣-桑（1835—1921）。圣-桑在很长一段时间里都是巴黎音乐界的显赫人物，在巴黎音乐学院学习管风琴和作曲，于 1860 年代早期在尼德梅耶学校接受教育，曾作为钢琴家广泛巡演，并且在所有主要的音乐体裁领域创作颇丰。圣-桑早年是新音乐的支持者，当瓦格纳和李斯特的音乐在法国受到鄙夷时他则对他们推崇备至。他也是追随李斯特的典范而创作交响诗的法国作曲家之一（如《奥姆法尔的纺车》[*Le rouet d'Omphale*]，1872；《死之舞》[*Danse macabre*]，1874）。但后来他开始逐渐认同音乐上的保守势力和法国的官方音乐权威，以至于年轻的德彪西在 1901 年惊呼："他怎么可能如此这般彻底堕落？圣-桑比任何人都更了解这个世界的音乐。他怎能忘记正是他自己让李斯特汹涌澎湃的艺术天才为世人所熟知和承认？他怎能忘记自己对巴赫的崇拜？"[21]

442

圣-桑的音乐风格虽然非常兼容并蓄，但在很大程度上是保守的。在他那个时代的所有法国作曲家中，他是最致力于维也纳古典传统（交响曲、协奏曲和室内奏鸣曲）的一位。他的和声语言几乎总是自然音性质的，有大量三度关系的根音进行。他对巴洛克对位法的持久兴趣体现在其五部钢琴协奏曲的第二部（1858）的巴赫式的开头（请见谱例 XII—18）——这一效果似乎被第二和第三乐章的世故轻浮所抵消。更令人信服的是其《第三交响曲》（"管风琴交响曲"，1886）对新旧风格的糅合，此处，赋格段在这样一部有着管风琴恢宏音响（在乐队的衬托下管风琴在其中发挥着主奏部的作用）的循环结构作品中显得十分恰当。

谱例 XII—18：圣-桑《G 小调钢琴协奏曲》，开头



始终被看作比圣-桑更具前瞻性的人物是比利时出生的管风琴家和作曲家

21. Claude Debussy, *Mousieur Croche the Dilettante Hater*（London, 1927）, p. 21.

塞扎尔·弗朗克（César Franck, 1822—1890），他先后在圣特洛蒂尔德［St. Clotilde］教堂、沃吉哈赫耶稣会学院［Jesuit College of Vaugirard］和巴黎音乐学院任职，这使他周围聚集了一批忠实的学生（被称为“弗朗克集团”［bande à Franck］），他们狂热支持法国的先锋音乐事业。当弗朗克在1886年成为民族音乐协会的会长时，这些追随者——包括作曲家亨利·迪帕克（Henri Duparc, 1848—1933）和埃尔内斯特·肖松（Ernest Chausson, 1855—1899）——加剧了他们与圣-桑所代表的“保守派”之间的两极分化，类似维也纳的瓦格纳与勃拉姆斯阵营之间的对立。而与勃拉姆斯一样，弗朗克自己也远离这些纷争。

443

在职业生涯的早期，弗朗克的创作数量较少。一部不成功的清唱剧《路德》［*Ruth*］（1846）在几年中消耗了其最佳的创作状态，而1865年之前最有前途的作品很可能是雄心勃勃的《管风琴曲六首》［*Six Pieces for Organ*］（Opp. 16–21, 1862）。这些都是大型作品，通常有多个乐章，风格手法多样，既有巴赫式的赋格练习，也有李斯特式的用管风琴模拟管弦乐队的段落（其中的第二首是《大交响曲》［*Grande Pièce symphonique*］Op. 17）。在这些作品中还看不到弗朗克著名的半音化风格：最常见的非自然音手法是在转调段落中自由使用减七和弦。1874年，弗朗克第一次听到《特里斯坦与伊索尔德》的前奏曲，这一经历似乎是促使他转向强烈半音化语汇的关键因素，这种语汇立刻体现在他的管风琴作品和写于1875—1876年的交响诗《风神》［*Les Eolides*］中。在他1878年创作的《管风琴曲三首》的第三首《英雄曲》［*Pièce héroique*］Op. 37（谱例XII—19）中，有一段由四个旋律线条组成的下行模进（其中一条旋律线在右手，另外三条在左手），半音进行连续不断。但在两个地方出现了标准调性功能的强烈暗示：第6小节和第8小节分别勾勒出$E^\flat$小调和$C^\sharp$小调的属到主的进行。无论这种和声语言如何明确地属于后特里斯坦时代，其调性的根基仍旧相对清晰，而且若要考量瓦格纳对此处音乐的影响，也必须考虑这一段落与肖邦作于1830年代晚期的《E小调前奏曲》中的下行模进的惊人相似。[22]

---

22. 请见前文，第230–231页。

谱例 XII—19：弗朗克《英雄曲》，第 5—10 小节



弗朗克生命的最后十几年是他最多产的岁月。在此期间，他创作了其大部分最为世人所铭记的作品：清唱剧《八福》[*Les Béatitudes*]（1879），《钢琴五重奏》（1879），为钢琴和乐队而作的《交响变奏曲》（1885），《D 小调交响曲》（1888），《A 大调小提琴奏鸣曲》（1886）以及他的唯一一部弦乐四重奏（1889）。在这些晚期器乐作品中，他需要艰难应对许多十九世纪作曲家共同面临的尖锐问题：使奏鸣曲形式适应于一种看似陌生的音乐语言。弗朗克音乐写作中大量渗透的半音化因素似乎尤为不适合奏鸣曲式的调性暗示，实际上，在其室内乐和交响曲的某些关键部位，他索性放弃了这种半音化写作。《D 小调交响曲》第一乐章有着与莫扎特的任何作品同样清晰和规则的总体调性布局，因为对形式进行清晰勾勒的主要部位（例如呈示部和再现部的第一主题和第二主题）在调性上都非常稳定扎实，特里斯坦式的半音游移仅限于传统上的不稳定区域。这部交响曲也是循环性曲体形式的一例，弗朗克对这种形式的持续运用和不懈开掘或许要甚于同时代的任何其他作曲家：终曲乐章再次引入了另外两个乐章的所有主要主题。 444

十九世纪晚期法国作曲家中最具个性的声音来自加布里埃尔·福雷（1845—1924）。虽然他是保守者圣-桑的学生，也是后者一生的朋友，但福雷开创了一种个人风格，这种风格无论是与新兴的法国古典主义还是与瓦格纳和弗朗克的半音化语汇都没有多少联系。他创作于 1880 年代的钢琴作品以及小夜曲、即兴曲和

船歌显露出肖邦的重要影响。但偶尔出现的和声变换则展现出鲜明的个人特色，例如在那首富于雄心的《F♯大调叙事曲》Op. 19 中，有几段音乐有些非功能性的线性写作和对全音阶的试验性运用（谱例 XII—20）。福雷最出名的大型作品《安魂曲》（1894）的创作历时约二十年，风格多样，既有当时法国宗教音乐有节制的半音化语汇（例如“求主垂怜”[*Pie Jesu*]），也有对“古代风格”的复调音乐的效仿（如“奉献经”的某些部分），但这些音乐基本没有体现出作曲家最具原创性的手笔。

谱例 XII—20：福雷《叙事曲》Op. 19



445　福雷风格创新的真正试验场、也是他取得最伟大成就的领域是法国歌曲，如今被称为“*melodie*”[法国艺术歌曲]。这种有一定艺术追求的带伴奏的法国歌曲传统在 1830 年代才逐渐开始成型，似乎主要是由于舒伯特的利德在法国引发的热潮。该体裁早期的一项标志性成就是柏辽兹《夏夜》[*Nuits d'été*]（1841）的第一版，为人声和钢琴而作。此后法国的大多数主要作曲家都曾致力于法国艺术歌曲的创作和发展：古诺、马斯内、圣-桑以及拉罗都留下了大量作品，这些作品揭示出舒伯特和舒曼的影响。福雷创作了大约一百零七首歌曲，其中有大约一半集结为三部歌曲集，分别出版于 1879 年、1897 年和 1908 年。这些歌曲集按照时间顺序显示出作曲家对文本与音乐关系的越发敏感，也体现出其愈加富于个性、冲击着调性句法极限的和声风格。

福雷的歌曲作品中最受推崇的是以上三部主要歌曲集之外的一部套曲，《美好的歌曲》[*La Bonne Chanson*]（1894），为保尔·魏尔伦 [Paul Verlain] 的同名组诗中的九首而作。作曲家为这些细腻雅致的情诗而谱写的音乐，对诗作的节奏和音调转折具有高度的敏感性；钢琴伴奏的音型均质统一，不时地对歌词文本的意义予以适度描绘，这些特征都秉承了利德的悠久传统。真正富于创新的是其



克劳德 · 莫奈，《午餐》[*The Luncheon*]，1872—1874，印象主义绘画的早期一例。

和声语言。三度根音进行压倒通常的五度根音运动，调性句法的惯常音响也往往失去了其原本的功能，以至于第七首歌曲《将是一个晴朗的夏日》[*Donc, Ce Sera Par Un Claire Jour d'été*] 中传统的属到主的结尾听来反而有些不协调。对调性感形成最大干扰的是，福雷将极具暗示性的音响（例如属七和弦、属九和弦）用于新的上下文中。第一首歌曲中（请见谱例 XII—21），$A^{\flat}$ 音上的属九和弦与第一转位的 C 小和弦交替出现。除了这一三度根音运动外，这个属九和弦的七音和九音都向上解决（$G^{\flat}$—$G^{\natural}$，$B^{\flat}$—C）。此外，这两种音响之间的 $G^{\flat}$ /$G^{\natural}$ 的暧昧关系也促成了旋律线条中从小字一组的 $G^{\flat}$ 音到小字二组 C 音的全音阶进行。这是音乐中印象主义语言的萌芽。《将是一个晴朗的夏日》的出版与德彪西《牧神午后》的轰动性首演同年发生，而福雷对于法国现代音乐主导性语汇的贡献一直没有得到充分的承认和足够的重视。

446

谱例 XII—21：福雷《将是一个晴朗的夏日》



世纪末的德国与奥地利

在十九世纪末，德国和奥地利音乐界的特点是充满了冲突和不确定性。新德意志乐派的审美立场越发得到广泛接受，被看作风尚，视为激进；勃拉姆斯则是一流作曲家中唯一一位对此发起挑战的人。但瓦格纳和李斯特的审美原则并不十分清晰明确，甚至连他们最热切的追随者也无所适从。瓦格纳式的乐剧似乎已被瓦格纳本人所穷尽，而器乐音乐创作的新理念也不过是创造基于“诗性观念”的结构而非沿袭传统的音乐形式。在这一令人困惑的世界中成长起来的一些年轻作曲家诉诸过去的技法来寻求庇护。其中一位是巴伐利亚人马克斯 · 雷格尔（Max Reger, 1873—1916），他的音乐在两种倾向之间徘徊，一方面是如勃拉姆斯那样坚守维也纳古典主义的经典，另一方面（尤其是他的管风琴作品）则是将巴洛克音乐的节奏模式与后瓦格纳时代的半音化和声相混合而形成一种杂糅的复调风格，这种音乐从未在德国以外引起反响。只有一个人被普遍视为新德意志乐派名副其实的后继者：理查 · 施特劳斯（1864—1949），他自信地采纳了李斯特交响诗的创作观念，并在即将到来的二十世纪里几乎仅凭一己之力造就了德国歌剧新的历史。

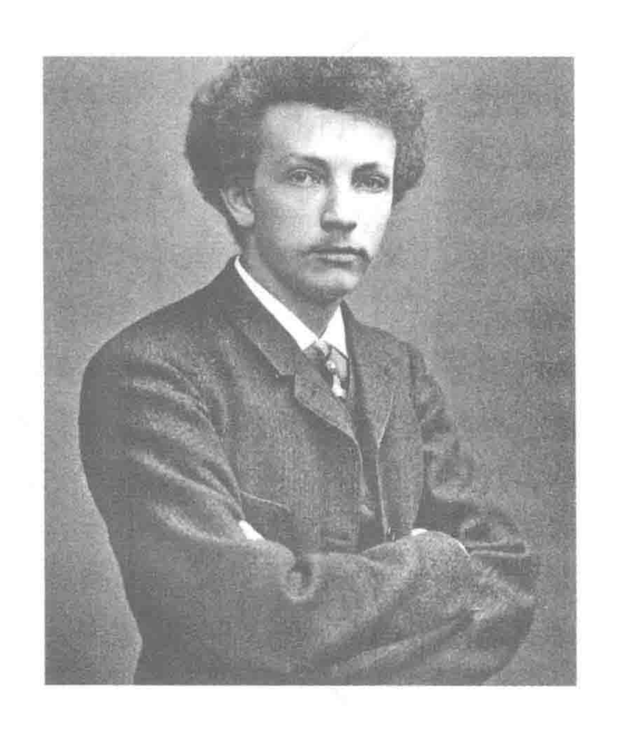
447

施特劳斯在慕尼黑宫廷歌剧院良好的音乐环境中开始自己的音乐生涯，他的父亲是那里的首席圆号手。他早年得到该剧院的指挥赫尔曼 · 莱维［Hermann Levi］的指导，后者当时是瓦格纳音乐的一位主要的推崇者。大约二十岁时，施特劳斯成为汉斯 · 冯 · 彪罗的学生，后者是声名显赫的迈宁根［Meiningen］宫廷乐队的指挥。随后他成为彪罗的继任者，从 1886 年开始在慕尼黑和柏林进行

定期演出，很快便成为一类新型音乐家中的一员，此即在世界各地举行演出的职业指挥家，正如自 1830 年代兴起的钢琴和小提琴演奏大师。与此同时，施特劳斯也笔耕不辍，在 1880 年代创作了一系列风格相对保守的器乐作品，让人想起门德尔松和舒曼的音乐。但其中某些作品，尤其是为钢琴和乐队而作的《滑稽曲》[*Burlesque*]和"交响幻想曲"《自意大利》[*Aus Italien*]（两部作品均写于 1886 年），展现出辉煌而富于联想性的乐队写作笔触，明确指向了其音乐在日后的发展。

在 1880 年代中期，施特劳斯在迈宁根与狂热的瓦格纳主义者亚历山大·里特尔（Alexander Ritter）的交往，[23] 更加巩固了他对瓦格纳-李斯特阵营的拥护，1889 年，他赢得了科西玛·瓦格纳的支持。这使得他的音诗（施特劳斯对此体裁的称谓）《唐·乔万尼》[*Don Juan*]（1889）得以在魏玛成功上演。这首作品在其《麦克白》[*Macbeth*]（1888）之后接踵而至，是施特劳斯在 1888—1898 年这十年间创作的

448



年轻的理查·施特劳斯，摄于 1888 年。

23. 法国著名批评家、也是施特劳斯的朋友，罗曼·罗兰曾提及施特劳斯谈论里特尔对自己的影响："是他通过多年的谆谆教导和友善建议，让我成为一位未来的音乐家[*Zukunftsmusiker*]，使我走上我如今孤身独行的道路。" *Richard Strauss and Romain Rolland: Correspondence, Diary and Essays*, ed. Rollo Myers（Berkeley, 1968）, p. 176.

七部音诗中的第二部。所有这些作品都是遵循李斯特模式的单乐章作品，并且在不同程度上都具有标题性联系。施特劳斯在《唐 · 乔万尼》的总谱上摘录了尼古拉 · 勒瑙［Nicolaus Lenau］的同名诗作，这首诗将主人公呈现为一位拜伦式的纵欲者，在被激情所驱使的同时，也因厌腻和空虚而倍感痛苦。在施特劳斯所引用的那一部分诗歌中没有任何叙事内容，从而留待听者在音乐与文学之间进行联系。

《唐 · 乔万尼》的结构与快板奏鸣曲和回旋曲都有相似之处。在主要调性为 E 大调和 B 大调的还算规则的呈示部（请见 ARM 23，第 1—17 小节，以及自第 90 小节开始）之后，随之而来的是第一主题在主调上的再次陈述（第 168 小节）、一个发展部式的段落（其中引入两个新的乐思，分别在第 251 小节和第 314 小节）以及一个紧缩的再现部（以 E 大调为中心，自由运用了之前所有的材料）。这首乐曲的开头是一个显著的格言主题，这种主题在某种程度上是施特劳斯音乐的一个标志性特征。类似的具有概括性的简洁开头也出现在日后的多部音诗作品中，包括《梯尔 · 艾伦施皮格尔的恶作剧》［*Till Eulenspiegels lustige Streiche*］（1895）、《英雄的生涯》［*Ein Heldenleben*］（1989），尤其是《查拉图斯特拉如是说》［*Also sprach Zarathustra*］（1896）——很多人是通过电影《2001：太空漫游》［*2001: A Space Odyssey*］而熟知这部作品。在《唐 · 乔万尼》中，开头的效果在很大程度上得益于 C—E 的引人注意的上行运动，其中 E 音是全曲的主音（请见谱例 XII—22）。这一手段让人想起柏辽兹偏爱的手法，即一个乐句的高点因突然转向遥远的音响而得以强化。

谱例 XII—22：施特劳斯《唐 · 乔万尼》，开头



449 这段音乐的另一关键因素当然是乐队音响的光辉色泽和巨大潜能。小提琴和高音管乐器攀升至其最为辉煌的高音区，同时铜管奏出空间跨度经过细致安

排的和弦，使音乐更具伟力而又不至混沌不清。由于在音诗作品中追求音响上的力量和多样性，施特劳斯需要越来越庞大的乐队编制。《梯尔的恶作剧》要求乐队包含十六支木管、八支圆号和十六支小号；《英雄的生涯》的乐队甚至更加庞大，而且这两部作品的乐队编制均可与瓦格纳《指环》的乐队相媲美。施特劳斯对这种大型乐队潜能的挖掘，就像李斯特在1830年代和1840年代对性能经过提升的钢琴所进行的实验。主题材料本身的设计也主要是出于对乐队效果的考虑，我们所听到的音型，不是作为旋律或伴奏模式，而是作为乐器音色的丰富铺排。汉斯立克——不可能指望他赞同这种创作手法——称《唐·乔万尼》是“光鲜色彩的混乱涂抹，一场乐音踉踉跄跄的纵欲享乐，一半是酒神的狂欢节，一半是女巫的安息日”。[24] 但施特劳斯的配器技法建基于对现代乐器（包括单件乐器和乐器的组合）性能的细致研习，这一点从他对柏辽兹《配器法》[*Traité d'instrumentation*]的仔细修订中可见一斑，此书修订版于1904年问世。我们也可以从这本出版物中得出结论（也是我们在任何情况下都可能假设的），即施特劳斯对于乐队的认识大多源自一个人的影响：他对柏辽兹原著的增补几乎都是以瓦格纳的音乐为例。

汉斯立克对施特劳斯音诗作品的另一指责是针对这些作品对标题内容或诗性观念的显在依赖：“作为一名交响乐作曲家，施特劳斯的基本特点在于他是用诗意元素而非音乐元素尽心创作，而且通过摆脱音乐逻辑，他的立足点是与音乐并肩，而非处于音乐之中。”[25] 这一听来耳熟的指责（可能被误认为是费蒂斯在六十年前对柏辽兹《幻想交响曲》的抨击）是在1893年针对《死与净化》[*Tod und Verklärung*]而写，此时，《梯尔的恶作剧》和《堂·吉诃德》（其中有模仿风车飞旋和羊咩咩叫的著名段落）中展现的拟声描绘的终极阶段尚未到来。但施特劳斯始终坚持认为自己的音乐应当在不涉及标题内容的情况下也可以把握。实际上，他的所有音诗作品也可以与标准的曲体形式相关联：快板奏鸣曲式、回旋曲式以及（在《堂·吉诃德》中）变奏曲式。即便是作为标题音乐作曲家，施特劳斯的中心目标和主要手法也并未远离浪漫派作曲家的传统路数：唤起情

---

24. Eduard Hanslick, *Music Criticisms*, ed. H. Pleasants（Baltimore, 1950）, p. 292.
25. 上引书，第294页。

感，刻画人物。

450 还有一种因素促成了对施特劳斯及其音乐的看法的这种剧烈的两极分化状态。他的作品具有纪念碑性，他的世界观与尼采和瓦格纳的明显相近，他乐于将自己塑造为那部极为庞大的《英雄的生涯》中的英雄——所有这些构成了一个复合形象，既令人仰慕，也招致憎恶。无论准确与否，这一形象似乎十分符合施特劳斯作为年轻强盛的德意志帝国首要作曲家的地位。而他的性格和作品的诸多其他侧面要留待二十世纪来揭示。

十九世纪晚期这一众年轻作曲家中，在德奥音乐的核心传统与二十世纪前十年的各种新兴风格之间保持了某种程度的连续性的另一位作曲家是古斯塔夫·马勒（1860—1911）。与施特劳斯一样，马勒最早也是以指挥成名。在维也纳音乐学院度过学生时代之后，他相继在卡塞尔、布拉格、莱比锡、布达佩斯和汉堡任职，随后于1897年回到维也纳，担任宫廷歌剧院的指挥，1898年至1901年，他也在维也纳爱乐乐团担任指挥。马勒在这些职位上书写了维也纳音乐表演历史上最辉煌也是最具争议的篇章。他对从莫扎特到瓦格纳的所有德奥音乐大师的作品进行了生动的诠释。他认为演释者是一种具有创造性的角色，因而在舒曼甚至贝多芬的作品中，对他认为是配器薄弱的地方进行自由的修改润色。他通过韦伯的手稿重构了后者的歌剧作品《三个平托斯》[*Die drei Pintos*]（在必要处加入韦伯其他次要作品的音乐），并将之纳入保留剧目；他还在《菲岱里奥》最后一场之前插入《莱奥诺拉第三序曲》，这一做法如今已成常规。

马勒作为作曲家的成就几乎完全处于两个领域：交响曲和带乐队（有时是钢琴）伴奏的歌曲。对于他而言，这两种体裁密切联系。文学观念和形象（无论是隐匿的还是显在的）在他的音乐想象中发挥着极为重要的作用。在他进行庞大交响曲作品的建构并不断修改的错综复杂的过程中，歌曲成为诗意观念和乐思的储备库，任其随意支配。三部早期作品对于其风格和创作方式的形成具有重大影响：庞大的康塔塔《悲哀的歌》[*Das klagende Lied*]（1880）、声乐套曲《旅行者之歌》[*Lieder eines fahrenden Gesellen*]（1885）以及歌词取自阿尔尼姆[Arnim]和布伦塔诺[Brentano]《少年魔角》[*Des Knaben Wunderhorn*]的九首歌曲。后两部歌曲集起初是为人声和钢琴而写，其中大部分后来被加以管弦乐配器，但很可能最初就是作为管弦乐作品构思的。《悲哀的歌》和《旅行者之歌》的歌词由作曲家自

己撰写。这些诗歌文本，与他回到古老的《少年魔角》诗集一样，表明了作曲家对德国浪漫主义早期潮流的追思和依赖：一种具有两面性的象征主义（其中自然既滋养万物，也充满威胁），一种霍夫曼式的纵情于怪诞和可怖事物的偏好，一种对艺术家形象的刻画——将之描绘为陌生世界中一株柔弱的植物，在《旅行者之歌》中这一形象无疑就是马勒本人。这些早期音乐的风格是兼收并蓄的：既有来自舒伯特和韦伯的影响，也有柏辽兹和瓦格纳的影子。乐队写作从一开始就极富个性。马勒有时会对他正在呈现的乐思赋予奇异的配器色彩，由此来讽刺这些乐思，此时乐队写作便成为某种嘲弄反讽的载体。 451

马勒的前三部交响曲（在某种程度上也包括第四部）是对上述三部早期作品所营造的音乐—诗意世界的连续不断地延伸。《D 大调第一交响曲》在布达佩斯首演时（1889 年）是作为一部五乐章音诗，在 1890 年代经过多次修改而成为如今的四乐章形式，并被称为交响曲。作品到处充满标题性联系，有些是文学性的，有些则是自传性的。作曲家为某些场演出所提供的简略说明以及他的好友娜塔



马勒像，奥古斯特·罗丹作，1909 年。

莉·鲍雅–里希纳所留下的更为完整的说明，[26] 都表明此作是对《旅行者之歌》构思的延续：主人公经历生活和死亡的一次次磨炼的过程。除了最后一个乐章，每个乐章都融入了马勒之前创作的歌曲的材料，其中主要的来源是《旅行者之歌》。

452

第三乐章，葬礼进行曲，进一步暗示了对贝多芬和柏辽兹的英雄形象塑造的依赖。但马勒的独特之处在于他给予这种音乐以一种反讽性的变形：以模仿乡村管乐队的方式奏出的主要主题是置于小调的法国童谣“雅克兄弟”［*Frère Jacques*］——由此为传统的关于安眠和死亡的诗意内涵添加了一份新的不敬意味。而从这首交响曲的开头则能够看到贝多芬成就的幽魂在多大程度上继续萦绕在这一时期作曲家的心头。与布鲁克纳的《第三交响曲》一样，此曲的开头无疑让人想起其同为 D 调的原型典范，贝多芬《第九交响曲》：在长达五十六个小节的音乐中，弦乐组奏出 *pianissimo*［很弱］的 A 持续音，同时其他音型在此背景下逐渐积聚力量，导向一个完整的第一主题。但这里与贝多芬的作品有着重要差异。小提琴声部的 A 持续音起初是一个音区极高的幽灵般的泛音，而这段不祥的引子所导向的结局并非如贝多芬《第九交响曲》那样的崇高戏剧，而是借自马勒歌曲《清晨我走过田野》［*Ging heut' morgens übers Feld*］[27]（谱例 XII—23）的活泼旋律——它是整个乐章的主要主题，由此引入了马勒将崇高与凡俗并置的又一例证。

谱例 XII—23：马勒《清晨我走过田野》

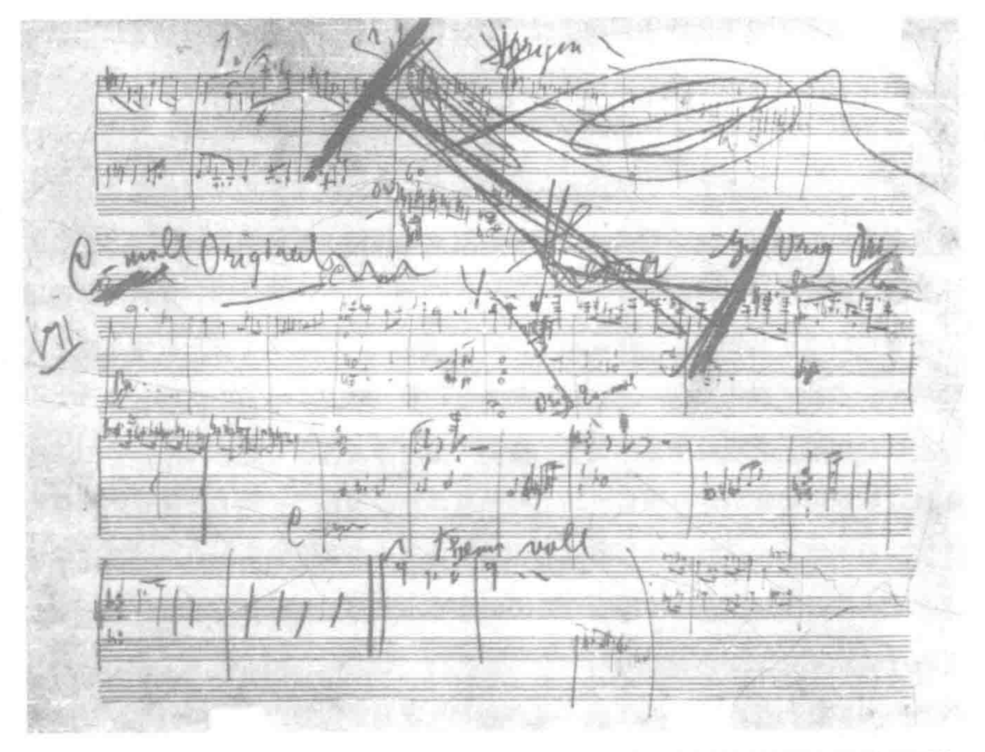


马勒的《第二交响曲》与其《第一交响曲》有很多共同的特点。它起初也是一首交响诗，同样展现出与十九世纪早期文学以及马勒本人生活经历相关的标题性联系，并且也运用了作曲家之前已有的某些歌曲作为素材。庞大的第一乐章（写

---

26. Natalie Bauer–Lechner, *Recollections of Gustav Mahler,* trans. Dika Newlin, ed. Peter Franklin（Cambridge, 1980）. 也请参见 Henry–Louis de la Grange, *Mahler*（Garden City, N. Y., 1973）I, pp. 747–752. 马勒一度为此曲所起的曲名“泰坦”（根据让·保尔的小说）是事后添加的，并很快被摒弃。

27. 马勒将这一开头与主人公在初春风光中的景象相联系。



马勒《第二交响曲》第一乐章草稿的一页，所示为发展部的结尾和再现部的开始。

于 1888 年）也是一首葬礼进行曲，曾经一度作为一首独立的音诗，其曲名《葬礼》［*Totenfeier*］得自亚当・密茨凯维奇的同名诗作。马勒解释说：“我称第一乐章为葬礼，而且如果你有兴趣知道的话，这里讲的就是我的《D 大调第一交响曲》的主人公被送往墓地……”[28] 其余四个乐章是很久之后才添加的。马勒创作于同一时期的《少年魔角》中的两首歌曲《安东尼向鱼的布道》［*Des Antonius von Padua Fischpredigt*］和《太初之光》［*Urlicht*］被用于谐谑曲般的第三乐章和众赞歌式的第四乐章（在第四乐章里，马勒交响曲中第一次出现了人声声部，一个女中音独唱）。终曲创作于 1894 年。这一长大的乐章为两位独唱者、合唱队和乐队而作，以克洛普施托克［Klopstock］的赞美诗《复活》［*Auferstehung*］为歌词文本，但经过作曲家的改动和加长，展现了审判日和复活的启示性景象。

453

28. De la Grange, I, p. 784.

这种对多种音乐体裁类型和丰富标题性联系进行具有纪念碑性的、排山倒海的综合创造的努力，在《第三交响曲》（1896）中延续下去，这是一部由六个乐章组成的作品（原来的第七个乐章后来转变为《第四交响曲》），马勒将之投射为对一切创造（从无生命的自然到天使）的赞颂。为此他要求使用或许是交响曲有史以来最庞大的编制：乐队拥有八支圆号，五支单簧管，双簧管、长笛、大管各四支，庞大的打击乐组，两个分开的合唱队，以及一位女中音独唱。如此恢弘磅礴的气魄正体现了马勒对于音乐、对于交响曲的看法。叔本华将音乐看作是原始实质——宇宙的“意志”——的直接反映，这种观点激发了马勒的热情，他致力于在交响曲中真正展现整个自然世界和全部人类经验。他以全然的诚挚和不懈的虔敬，在新的世纪继续追寻着自己的目标，总共完成了九部交响曲，并开始创作第十部。虽然每首作品的具体策略不尽相同（唯有《第八交响曲》再次诉诸这种包括合唱队在内的巨大编制），但处于中心的宇宙般的恢宏目标始终不变。

马勒的交响曲仍旧与这一体裁的传统保持着某些明确的联系。无论他调动了多么阵势浩大的乐队编制，其器乐写作越来越趋向于复杂精细，也越来越具有选择性，作曲家更看重音色的多样和新颖而不是音量。而且无论有什么样的标题性内容发挥作用，这些乐章往往仍然呈现出传统的曲体形式：前四部交响曲的第一乐章都类似快板奏鸣曲式，中间乐章常常是多段体布局，例如谐谑曲与三声中部。马勒的和声语言，像施特劳斯和布鲁克纳一样，在实质上仍旧是调性和声。虽然有半音化的段落，但自然音性质的句法结构还是明显占据主导，同时偏爱大规模的三度运动，而这种运动在此时的欧洲音乐中更多是常规而非例外。有一种反复出现的和声手段较为新颖：所谓的渐进调性［progressive tonality］，指的是作品以某一调性开始，以另一调性结束。这一手法似乎在《悲哀的歌》中就已经偶然出现了——马勒删除了原来的第一段“森林童话”［*Waldmärchen*］。在《第二交响曲》（始于 C 小调，终于 E 大调）和《第四交响曲》（始于 G 大调，终于 $E^{\flat}$ 大调）中，这种手法则是有意为之，并且在第五、第七和第九交响曲中再次使用，凸显出马勒对于交响曲的看法，他将之看作一个生命般的有机体，不断演进发展，而不能保证最终回归到其起源。

在维也纳，十九世纪晚期音乐文化各种潮流的交叉汇合似乎造成了一种特殊的动荡局面。由于汉斯立克和勃拉姆斯的频繁活动，瓦格纳和瓦格纳主义依然是热门话题，布鲁克纳以及后来的马勒不懈追求着各自认为是在瓦格纳和李斯特的

454

干预之后大型器乐作品恰当的发展路径，在此过程中他们也不断引发争议。在维也纳有一位相对低调的人物，以迥然相异的方式探索可能的途径，以延续看似已然穷尽的音乐传统，他就是胡戈·沃尔夫（1860—1903）。他是马勒的朋友，在维也纳度过的学生时代里，两人也同为瓦格纳的崇拜者，他继续留在维也纳，过着像舒伯特一样波希米亚式的生活，其创作涉及多种体裁，但唯独以一种体裁而著称——利德。

沃尔夫的艺术牢固建基于德语艺术歌曲的中心传统。他在 1880 年之前所创作的八十余首歌曲（他只选择了其中三首出版）几乎全部是以十九世纪早期包括歌德、勒瑙、黑贝尔、海涅等人的诗歌为词。这些歌曲的音乐风格在一定程度上得益于舒伯特，并在很大程度上受到舒曼的影响：体现在声乐写作、伴奏音型以及和声实践上。但年轻的沃尔夫也会偶尔突然背离他的典范。在他为海涅诗作谱写的歌曲（1878 年）中，我们或许会期待看到很多舒曼的影子，但沃尔夫似乎非同寻常地独具个性。例如，《我驻足于黑暗的梦中》[*Ich stand in dunkeln Träumen*] 的开始和结尾都是钢琴声部的卡农段落，使歌曲的调性导向受到遮蔽，直到接近结尾才显露出来（谱例 XII—24a）。由此开启了一种复杂的模仿关系，其中钢琴频繁地以减值的方式模仿人声线条（勃拉姆斯偏爱这一手法）。这两种因素都可看作是对 455



胡戈·沃尔夫，版画，威廉·温格 [William Unger] 作。

歌词文本的诠释：朦胧的首尾音乐相当于此诗那神秘怪异的梦境，此梦境构成了全诗的语境；而模仿手法则可被看作是对其中心事件的描绘——主人公与他所爱之人的肖像彼此凝视，鲜活起来。谱例 XII—24b 展现了这种模仿关系的一例，也是对局部歌词文本的诠释：在“*leben*”［有了生命］一词处（即画像活了的那一刻），音乐中的交叉关系［cross-relation］比舒曼的任何歌曲都更为尖锐。

谱例 XII—24：沃尔夫《我驻足于黑暗的梦中》

a. 第 1—8 小节



b. 第 17—23 小节



1888 年是沃尔夫极其多产的一年，他在这一年中所写的歌曲数量可与舒曼的 1840 年相媲美。这一年也标志着他开始系统性地构建自己的“歌曲集”[songbook]：即包含有多达五十首歌曲的大型歌曲集，而且其中的歌曲有着统一的文本来源。最早几部这样的歌曲集有出版于 1889 年的《默里克歌曲集》[*Gedichte von Eduard Mörike*] 和《艾兴多夫歌曲集》[*Gedichte von Joseph v. Eichendorff*]，以及出版于 1890 年的《歌德歌曲集》[*Gedichte von J. W. von Goethe*]。随后沃尔夫转向西班牙和意大利诗歌，采用保罗 · 海泽 [Paul Heyse] 和伊曼努埃尔 · 盖贝尔 [Emanuel Geibel] 的译本，《西班牙歌曲集》[*Spanisches Liederbuch*] 和《意大利歌曲集》[*Italienisches Liederbuch*] 分别于 1891 和 1892 年出版问世。作曲家这种安排作品的方式，所反映出的并不仅仅是对井井有条的秩序性的兴趣。他将自己的歌曲组织为大型歌曲集，由此表明他坚信诗歌文本具有首要地位：这些歌曲集不仅是对作曲家的致敬，也同样是对诗人的致敬。它们也相当于大型作品的某种替代品，因为沃尔夫自始至终渴望创作大型作品却未能实现这一愿望。 456

默里克、艾兴多夫和歌德歌曲集都显示出作曲家对十九世纪早期诗歌的持续专注。但沃尔夫之所以被默里克的诗歌所吸引，也是因为这位诗人的全部作品——虽然大部分完成于 1840 年之前——惊人地预示了后世的诗歌潮流。文字意义的暧昧性，声音与意义之间的复杂联系，预示了波德莱尔、魏尔伦和马拉美等象征主义诗人的风格，以及如霍夫曼斯塔尔 [Hofmannsthal] 和斯特凡 · 格奥尔格 [Stephan George] 等后来的德国诗人的作品。这些神秘晦涩的诗歌激发了沃尔夫的最佳创造，他为默里克诗歌谱写的歌曲中最杰出的作品在诗歌与音乐之间实现了情绪基调和微妙变化上的非凡契合。

其中一首具有如此上佳品质的歌曲是《被遗弃的少女》[*Das verlassene Mägdlein*]（ARM 24b）。这首诗讲述的是一位年轻的女仆早起生火，凝望着火焰，她回想起自己的梦境，梦到的是她那背信弃义的恋人。沃尔夫为这四节诗歌谱写的音乐大致呈 *aba* 形式（他很少为分节诗谱写纯粹的分节音乐），第一诗节的音乐在最后一节中再现。但第一诗节音乐的主导节奏，♩ ♫ |♪.♬ ，也支配着第二节，配合全然不同的旋律。这一节奏利用了诗歌的形式格律与其普通的语言节奏之间的某种冲突，这在德语诗歌中非常普遍。扬抑格，每行四个重音与每行三个重音相交替，多次迫使一个非重音音节处于一个重音的位置，例如“Eh' die Sternlein 457

schwinden"［星辰黯淡］和"So kommt der Tag Heran"［太阳即将出来］中的第一个音节。沃尔夫在前两诗节的音乐中使用的初始节奏固执地遵循着诗歌的格律，因而，例如在"ich schaue so darein"［我看着］中，在"ich"上加了假重音。由此造成一种重复的歌咏性，非常贴合少女早晨做活时那种沉闷忧郁的心情。在第三节，即少女回忆起梦境，恋人出场时，这一"框架性"节奏在情感高涨的一刻被宣叙朗诵所取代；然而，伴奏依旧延续着原先的摇摆运动，与单调的现实保持着某种联系，这一现实在最后一节中以新的力量再次出现。

这首歌曲在一定程度上展现出沃尔夫用以对文本进行诠释的富于独创性且相当丰富和声技法。主调 A 小调在前八个小节中随着清晨的来临而逐渐显现。当火焰燃起时，A 小调转变为 A 大调，音乐明亮起来。而位于这首诗中心部分的戏剧性内容则由降号方向的两个新调性勾勒出来：主人公第一次表露心声时（"Ich schaue so darein"）采用了 $A^{\flat}$ 大调，对梦境和恋人的表现（"Plötzlich, da kommt es mir"［突然来到我这里］）则用了 $B^{\flat}$ 大调。此外，沃尔夫通过持续引入调性上不确定的增三和弦来强调这场白日梦的虚幻，第三诗节之前的钢琴间奏仅仅使用增三和弦，在很大程度上抹除了调中心，而在随后的音乐中，增三和弦则隐约作为 $B^{\flat}$ 大调的属的替代而发挥作用。

对增和弦音响的突出使用仅是沃尔夫挑战调性体系极限的手段之一。[29] 与福雷一样，他也常常将功能性音响置于非功能性的上下文中，例如，《在埃奥尔斯琴旁》［*An eine Aeölsharfe*］的开头是引人注目的一系列和弦，它们或是属七和弦或是增六和弦，但却并非以这两类和弦的身份而得到解决。默里克歌曲集中运用类似手法的其他歌曲还有《叹息》［*Seufzer*］（ARM 24d）、《是他》［*Er ist's*］（ARM 24a）和杰出的《在午夜》［*Um Mitternacht*］（ARM 24c）。沃尔夫有时会以更为激进的方式削弱调性体系。有几首歌曲确切地说是有两个调中心，例如《西班牙歌曲集》中的《在阴影里》［*In dem Schatten*］，在这首歌曲以及大多数其他情况下，两个调相隔三度。沃尔夫的歌曲也偶尔显示出真正的"渐进调性"，例如，《意大利歌曲集》中的《月亮的抱怨》［*Der Mond hat eine schwere klag*］始于 $E^{\flat}$ 小调，

458

29. 对沃尔夫和声实践的一项很有价值的研究成果是 Debora Stein, *Extended Tonal Procedures in the Lieder of Hugo Wolf*（Ph. D. dissertation, Yale University, 1982）.

逗留于 $G^{\flat}$ 大调，结束于 $C^{\flat}$ 大调。作曲家在对新的表现资源的不懈追寻中，进行着这种对调性极限的透彻探索，不可避免会导致调性体系的穷尽和瓦解。沃尔夫深深植根于十九世纪的音乐传统中，像马勒和施特劳斯一样，将这个时代音乐的某些方面拓展到了似乎已经没有退路的地步。

世纪末的欧洲若在其 1800 年的居民看来必定是几近面目全非。随着德国和意大利的统一以及匈牙利的独立，全新的民族国家诞生。各个国家成立了政府，在不同程度上迎合业已确立的资产阶级的需求，由此取代了世袭专制统治，仅有俄罗斯除外，而在这个国家里，不久就将迎来一场革命。

工业、技术和科学取得了激动人心的进步。当贝多芬在本书历史叙事的开端中从波恩去往维也纳时，他乘坐的是马车，与几近两千年前他的家乡的罗马侵略者使用着相同的交通工具。而理查 · 施特劳斯乘坐火车，只需很短的时间便可完成这一旅程。以汽船进行的海上交通，通过电报（电话和广播此时也刚刚起步）进行的快捷交流，用钢铁机械完成的大规模生产制造，电力和照明的出现，细菌和放射性物质的新近发现——诸如此类的发明创新改变了欧洲大陆的生活状况和思想观念。

自然科学在十九世纪末突飞猛进的成就促使这样一种信念普遍深入人心，即自然科学的方法和材料是一切知识体系的范式：甚至是人性和人类社会令人困惑的复杂现象也必定受制于可以发现的科学规律。这种观点是“实证主义”思想的中心（“实证主义”一词由奥古斯特 · 孔德［Auguste Comte］创用，此外“社会学”［sociology］一词也是由他提出），这种思潮主导了十九世纪后期的欧洲思想。达尔文和华莱士［A. R. Wallace］在 1850 年代所描述的自然选择过程强化了一种逐步发展起来的信念，即包括人类在内的一切生命最终都可以通过诸如“物质”、“力量”和“覆盖定律”［covering law］等概念加以解释说明。而大约产生于同一时期的卡尔 · 马克思经济理论的基础是一种与上述信念相符的唯物主义历史观，在马克思的学说中，某一时期的社会意识和社会建制最终决定于物质基础，决定于商品的生产和分配方式。爱默生悲叹道：“物质占据主导，驾驭着人类。”［Things are in the saddle, and ride mankind.］ 459

在这些观念占据统治地位的地方，人们可能会预料到艺术的去神话化，这些

观念的确营造了一种环境氛围，不适合浪漫观念的生存：关于个体诗意感受的首要地位，关于艺术的“精神内容”，关于艺术体验的超验性认识功能。十九世纪晚期也的确见证了一种新的反浪漫潮流，体现在文学和视觉艺术的“现实主义”和“自然主义”运动中：尤其是在法国，例如左拉和莫泊桑的小说以及库尔贝和米勒的绘画中，对日常生活细致入微的观察意在提出某种社会观点，同时又避免艺术家个人诠释的干扰。

我们很难在音乐的任何保留曲目中看到“现实主义”或“自然主义”的明确对应。人们可能会列举音乐对自然声响的各种模仿，将之看作是音乐现实主义的体现，例如柏辽兹《幻想交响曲》和施特劳斯《家庭交响曲》[*Symphonia domestica*]中的此类段落。但在这种对音乐以外事物和事件的指涉中，甚至是最极致的做法都远远无法达到散文或绘画可以轻松实现的具体详尽，明确的意义指示在音乐中从来都不十分奏效。此类拟声效果从未成为普遍使用并被接受的音乐表现手段，也不是任何人音乐审美储备的重要组成要素。这些手法始终是一种孤立的智力游戏，远处于音乐实践的主流之外。达尔戈梅日斯基和穆索尔斯基歌剧中的“自然的”朗诵调，以及意大利歌剧舞台上的“真实主义”，有时也被看作是音乐中现实主义的例证。但在这些情况下，其手段和目的似乎并不类似于同时期的文学和绘画：普契尼所呈现的不是日常生活而是经过强化的剧场效果，而穆索尔斯基的宣叙调不过是以带有某种民族主义色彩的方式复兴了可追溯至格鲁克，甚至佩里的朗诵调。

实际上，很难在音乐思想和实践中看到对十九世纪末实证主义精神的任何重要反映。如果说这一主导性的思想观念没有对音乐艺术产生任何可以明确感知的冲击，其中一个原因或许在于瓦格纳在这一时期的中心地位和巨大影响。虽然瓦格纳被认为代表了音乐中的一切进步性，但很难想到在一个唯物主义的科学时代，有比他更加格格不入的艺术家或思想家。瓦格纳的艺术观自始至终几乎完全处于浪漫美学的领地之内。“整体艺术作品”观念的前提是各门艺术的目的和效果的共通，而这恰恰是十九世纪前几十年的坚定信念。瓦格纳将民族神话和古代诗歌看作是一个民族的集体表达并对之推崇备至，这种态度也源自更早的浪漫思想，可以在赫尔德和珀西主教那里找到渊源。而将艺术看作是个体想象的一种主观但具有普遍重要性的产物，这种古老的观念也在瓦格纳那里得到充分体现。在世纪末，马勒转向叔本华哲学和《少年魔角》而获取灵感和文本时甚至还宣称自己效忠瓦

460

格纳，他的这一做法并非自相矛盾，那位拜罗伊特的魔术大师的一切言行都没有导致浪漫音乐基本要旨的失效。

如果十九世纪下半叶有哪个音乐领域在某种程度上反映了新的科学精神，那么这一领域就是音乐学术研究。1850 年巴赫协会 [Bach Gesellschaft] 的建立以及十年之后弗里德里希 · 克里桑德 [Friedrich Chrysander] 所发起的亨德尔作品全集的整理编订开创了这一领域学术活动的新纪元。到十九世纪末和二十世纪初已经有作品全集问世的其他作曲家还有帕莱斯特里那、莫扎特、舒曼和舒伯特。出版早期音乐大部头曲集的传统早在 1839 年便开始，这一年出版了弗朗茨 · 科莫 [Franz Commer] 编的二十八卷本《圣乐》[*Musica sacra*]；马尔德格姆 [R. J. van Maldeghem] 的同等规模的《音乐珍品》[*Tresor musical*] 从 1865 年开始进行编订工作；伟大的"名作集"系列的前两卷(《德国音乐艺术名作集》[*Denkmäler der deutscher Tonkunst*] 和《奥地利音乐艺术名作集》[*Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*]) 于 1890 年代问世。

起初，浪漫的历史主义（甚或包括一种民族自豪感）对这种音乐学活动予以很大的推动作用。但到了 1863 年，一种新的学术性和客观性立场明显体现在克里桑德的《音乐学年鉴》[*Jahrbuch für musikalische Wissenschaft*] 中，其中主张对乐谱文本进行准确忠实的诠释，这一观点类似利奥波德 · 冯 · 兰克所领导的柏林学派"科学主义"史学家们的"如实直书"的理想。通过克里桑德、圭多 · 阿德勒 [Guido Adler]、菲利普 · 施皮塔分别在汉堡、维也纳和柏林所领导的学术活动，音乐领域的这一新的"科学" [Wissenschaft] 很快将与其他人文学科建立最牢固的联系，然而，它从一开始就受到当时的科学性要求的巨大影响，即要求事实的客观性和准确的观察。[30]

然而，十九世纪早期的浪漫主义和理想主义与晚期的实证主义和现实主义之间的分裂态势，似乎在很大程度上并未影响到音乐实践及其美学基础。1850 年之后，

30. 科学与音乐有明确学科交叉的领域是声学研究以及对音乐感知的生理基础的研究，这一领域由赫尔曼 · 冯 · 赫尔姆霍尔茨 [Hermann von Helmholtz] 在 1860 年代和 1870 年代大大推进。胡戈 · 里曼（Hugo Rieman, 1849—1919）具有影响力的和声理论也是有意建基于这一领域的新近成果。十九世纪科学方法的另一显著影响体现在作曲家音乐主题目录的整理编订中。实际上此类工作最早的重要成果来自一位植物学家：路德维希 · 冯 · 克歇尔 [Ludwig von Köchel]，他按照年代顺序整理了莫扎特的作品目录（1862 年）。

可以说音乐的生存状况在某种程度上疏离于欧洲文化的其他领域，[31] 它使人们可

461 以逃避到一个迥异于当下思考和感受方式的本体世界——这显然即是马克思所蔑视的“幻影”［*phnatasmagoria*］的体现。因此，整个这一世纪的音乐——在某些方面可以说是一个半世纪，回溯至十八世纪中期——可被视为显示出风格和观念上的普遍统一。

随着十九世纪的逝去，这一音乐传统显然也已接近尾声。不仅仅是调性体系似乎资源耗尽，传统曲体形式的扩充和改变，以及替代这些形式的基于音乐以外联系的新的大型结构组织方式，看似也已经得到充分的探索。从管弦乐队各种乐器——无论是最气势磅礴的庞大编制还是最为精致微妙的乐器组合——所能够得到音响似乎也得到透彻的挖掘。同时，在法国正在进行的激进的新实验，以及随后很快即将在维也纳开展的更为激进的探索，标志着一个音乐时代的终结，在这个时代中，创新主要是在被普遍认可的范围之内进行的。这一旧秩序的逝去标志着一个世纪的完结，唯有在这个世纪中，西方世界见证了音乐在公众领域的繁荣发展，见证了艺术家对原创性的追求与公众对可理解性的要求之间保持着岌岌可危的平衡。如今，这项事业的成就依然回响在我们的音乐厅和歌剧院中，因为当代的听众依旧钟情于十九世纪的音乐。

---

31. 参见 Carl Dahlhaus, “Neo-Romanticism”, *19th-Century Music*, III （1979）: 97-105.

附录



参考文献 / 索引

参考文献

以下所列参考文献极具选择性。由于主要是针对英文语境的学习者，因而就其他语言的文献而言，仅收录尤为重要的，或是无法在英文语境中找到与之相当的文献。偏重论域范围较广的著述，但也兼顾到少数专门的技术性研究，为的是让程度较深的学习者对十九世纪音乐学术研究的当下趋势有所了解。主要的著述按照作曲家罗列，似乎最为便利有用。此外还建议了一些与各章内容相关的通识性读物。在所有参考文献中，凡有重印和平装版，均有标明。平装版书籍条目的出版日期之前标有星号。

以下是参考文献中涉及的缩写：

19CM	*Nineteenth–Century Music*
AcM	*Acta musicologica*
IRASM	*International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*
JAMS	*Journal of the American Musicological Society*
JMT	*Journal of Music Theory*
MF	*Music Forum*
ML	*Music and Letters*
MMR	*The Monthly Musical Review*
MQ	*The Musical Quarterly*
MR	*The Music Review*
MT	*The Musical Times*
PMA	*Proceedings of the Musical Association*
PRMA	*Papers of the Royal Musical Association*

综论性著述

Abraham, Gerald. *A Hundred Years of Music*. 4th ed. London: Duckworth, * 1974.

Breunig, Charles. *The Age of Revolution and Reaction*, 1789—1850. New York: W. W. Norton, 1970, * 1977.

Dahlhaus, Carl. *Die Musik des 19. Jahrhunderts* [*Neues Handbuch der Musikwissenschaft* VI]. Wiesbaden: Athenaion, 1980.

——, ed. *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*. Regensburg: Bosse, 1967.

Einstein, Alfred. *Music in the Romantic Era*. New York: W. W. Norton, 1947.

Knepler, Georg. *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Berlin: Henschelverlag, 1961.

Longyear, Rey Morgan. *Nineteenth–Century Romanticism in Music*. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice–Hall, 1969. 2nd ed., * 1973.

Nineteenth–Century Music. Berkeley: Univ. of California Press, 1977—.

Rich, Norman. *The Age of nationalism and Reform, 1850—1890*. New York: W. W. Norton, 1970, * 1976.

Tovey, Donald Francis. *Essays in Musical Analysis*. London: Oxford Univ. Press, 1935—1939, * 1981.

第一章　导论

Abrams, Meyer H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York: Oxford Univ. Press, * 1953.

Babbitt, Irving. *Rousseau and Romanticism*. New York: Houghton Mifflin, 1919. Reprint, 1976, * 1977.

Blume, Friedrich. *Classic and Romantic Music: a Comprehensive Survey*. Trans. M. D. Herer Norton. New York: W. W. Norton, * 1970.

Dahlhaus, Carl. *Esthetics of Music*. Trans. William W. Austin. Cambridge: Cambridge Univ. Press, * 1982.

Duckles, Vincent. "Patterns in the Historiography of Nineteenth–Century Music." *AcM* XLII（1970）: 75–82.

Frye, Northrop, ed. *Romanticism Reconsidered*. New York: Columbia Univ. Press, * 1963.

Harding, Rosamond E. M. *The Pianoforte: Its History Traced to the Great Exhibition of 1851*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1933.Reprint, New York: Da Capo Press, 1973. Reprint, Gresham, 1979.

Jones, Howard Mumford. *Revolution and Romanticism*. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. press, 1974.

Lovejoy, Arthur Oncken. "On the Discrimination of Romanticisms." In *Essays in the History of Ideas*, 228–253. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1948. Reprint, Greenwood Press, * 1978.

Palmer, R. R. *The Age of the Democratic Revolution*. Princeton: Princeton Univ.

Press, * 1959.
Praz, Mario. *The Romantic Agony*. Trans. A. Davidson. 2nd ed., London, New York: Oxford Univ. Press, * 1951.
Schafer, R. Murray. *E. T. A. Hoffmann and Music*. Toronto: Univ. of Toronto Press, 1975.
Scott, H. A. "London's Earliest Public Concerts." *MQ* XXII （1936）: 446.
Wellek, René. "The Concept of Romanticism in Literary History." In *Concepts of Criticism*. New Haven: Yale Univ. Press, * 1963.
Young, Percy M. *The Concert Tradition*. London: R. and K. Paul, 1965, * 1981.

第二章　贝多芬在维也纳，1792—1808 年

Abraham, Gerald, ed. *The Age of Beethoven, 1790—1830*. New York : Oxford Univ. Press, 1982.
Barea, Ilsa. *Vienna*. New York : Knopf, 1966.
Branscombe, P. "Music in the Viennese Popular Theatre of the Eighteenth and Nineteenth Centuries." *PRMA* XCVIII （1971—1972）: 101.
Landon, H. C. Robbins. *Essays on the Viennese Classical Style*. New York: Macmillan, 1970.
Ratner, Leonard. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer Books, 1980.
——. "Harmonic Aspects of Classic Form." *JAMS* II （1949）: 159.
Rosen, Charles. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: Viking Press, 1971. Reprint, W. W. Norton, * 1972.
Rudé, George. *Revolutionary Europe, 1783—1815*. New York: Harper & Row, * 1966.

第三章　贝多芬：晚期，1809—1827 年

Droz, Jacques. *Europe between Revolutions, 1815—1848*. Trans. Robert Baldick. London: Collins, 1967, * 1980.
Johnson, Douglas. "Beethoven Scholars and Beethoven's Sketches." *19CM* II （1978—1979）: 3.
Kissinger, Henry Alfred. *A World Restored*. New York: Grosset & Dunlap, 1964.
Lockhart, John G. *The Peacemakers, 1814—1815*. New York: G. P. Putnam's Sons, 1934. Reprint, Ayer Co., 1968.
May, Arthur James. *The Age of Metternich, 1814—1848*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1967.
Talmon, J. L. *Romanticism and Revolt. Europe 1815—1848*. London: Thames &

Hudson, 1967, * 1979.

Treitler, Leo. "History, Criticism and Beethoven's Ninth Symphony." *19CM* 3（1979—1980）: 193.

第四章　贝多芬的同时代人：器乐音乐

Blom, Eric. "The Prophesies of Dussek." In *Classics: Major and Minor*. London, 1956. Reprint, New York: Da Capo Press, 1972.

Dale, Kathleen. *Nineteenth Century Piano Music*. London: Oxford Univ. Press, 1954. Reprint, Da Capo Press, 1974.

Ehrlich, Cyril. *The Piano: a History*. London: Dent, 1976.

Fuller, David. "Accompanied Keyboard Music." *MQ* 60（1974）: 222.

Kirby, Frank Eugene. *A Short History of Keyboard Music*. New York: Free Press, 1966.

Krebs, Harald. "Alternatives to Monotonality in Early Nineteenth–Century Music." *JMT* 25（1981）: 1.

Loesser, Arthur. *Men, Women and Pianos: a Social History*. New York: Simon and Schuster, 1954, * 1964.

Matthews, Denis, ed., *Keyboard Music*. New York: Praeger, 1972.

Newman, William S. "Beethoven's Pianos Versus his Piano Ideals." *JAMS* 23（1970）: 484.

——. *The Sonata Since Beethoven: the Third and Final Volume of a History of the Sonata Idea*. Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press, 1969. Rev. 2nd ed., * 1972. Rev. 3rd ed. New York: W. W. Norton, 1983.

Ringer, Alexander. "Beethoven and the London Piano–forte School." MQ 56（1970）: 742.

第五章　利德：舒伯特及其前辈

Brauner, Charles S. "Irony in the Heine Lieder of Schubert and Schuman." *MQ* 67（1981）: 261.

Citron, Marcia J. "Corona Schröter: Singer, Composer, Actress." *ML* 61（1980）: 15.

Kravitt, Edward F. "The Lied in 19th–Century Concert Life." *JAMS* 18（1965）: 207.

Schwab, Heinrich Wilhelm. *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied: Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit, 1770—1814*. Regensburg: Bosse, 1965.

Stein, Jack Madison. *Poem and Music in the German Lied from Gluck to Hugo Wolf*. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1971.

Stevens, Denis, ed. *A History of Song*. London: Hutchinson, 1960. Rev. ed., New York: W. W. Norton, * 1970.

Wiora, Walter. *Das deutsche Lied: zur Geschichte und Ästhetik einer musikalischen Gattung*. Wolfenbüttel: Möseler, 1971.

第六章　十九世纪歌剧的崛起

Becker, Heinz. “Die historische Bedeutung der Grand Opera.” In *Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert*. Ed. Walter Salmen. Regensburg: Gustav Bosse, 1965.

Dean, Winton. “Meyerbeer’s Italian Operas.” In *Music and Bibliography: Essays in Honour of Alec Hyatt King*. Ed. Oliver Neighbour. New York: K. G. Saur, Clive Bingley, 1980.

——. “Opera under the French Revolution.” *PRMA* 94（1967—1968）: 77.

Deane, B. “The French Operatic Overture from Grétry to Berlioz.” *PRMA* 99（1972—1973）: 67.

Dent, Edward J. *The Rise of Romantic Opera*. Ed. Winton Dean. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1976, * 1979.

Dudley, W. S. “Orchestration in the Musique d’Harmonie of the French Revolution.” Ph. D. dissertation, University of California, Berkeley, 1968.

Garlington, Aubrey S., Jr. “August Wilhelm von Schlegel and the German Romantic Opera.” *JAMS* 30（1977）: 500.

——. “E. T. A. Hoffmann’s ‘Der Dichter und der Komponist’ and the Creation of the German Romantic Opera.” *MQ* 65（1979）: 22.

——. “German Romantic Opera and the Problem of Origins.” *MQ* 63（1977）: 247.

Longyear, Rey M. “Notes on the Rescue Opera.” *MQ* 45（1959）: 49.

Rushton, Julian. “Philidor and the Tragédie lyrique.” *MT* 117（1976）: 734.

Weinstock, Herbert. *Donizetti and the World of Opera in Italy, Paris and Vienna in the First Half of the Nineteenth Century*. New York: Pantheon Books, 1964.

第七章　1830 年至 1848 年的巴黎

Carse, Adam. *The Orchestra from Beethoven to Berlioz*. Cambridge: W. Heffer & Sons, 1948.

Crosten, William L. *French Grand Opera; an Art and a Business*. New York: King’s Crown Press, 1948. Reprint, Da Capo Press, 1972.

Friedland, Bea. “Louis Farrenc（1804—1875）: Composer, Performer, Scholar.” *MQ* 60（1974）: 257.

Guichard, Léon. *La Musique et les lettres au temps du romantisme*. Paris: Presses universitaires de France, 1955.

Loesser, Arthur. *Men, Women, and Pianos: a Social History*. New York: Simon &

Schuster, 1954, * 1964.

Pendle, Karin. "Eugène Scribe and French Opera of the Nineteenth Century." *MQ* 57 （1971）: 535.

Primmer, Brian. "Unity and Ensemble: Contrasting Ideals in Romantic Music." *19CM* 6 （1982—1983）: 97.

Schrade, Leo. *Beethoven in France*. New Haven: Yale Univ. Press, 1942. Reprint, Da Capo Press, 1978.

Smith, Patrick. *The Tenth Muse: A Historical Study of the Opera Libretto*. New York: Knopf, 1970.

Stearns, Peter N. 1848: *The Revolutionary Tide in Europe*. New York: W. W. Norton, 1974.

Suttoni, C. R. "Piano and Opera: a Study of the Piano Fantasies written on Opera Themes in the Romantic Era." Ph. D. dissertation, New York University, 1973.

第八章　舒曼及其德国的同时代人

Dörffel, Alfred. *Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig*. Leipzig, 1884. Reprint, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1972.

Forchert, ArNo."Adolf Bernhard Marx und seine Berliner Allgemeine musikalische Zeitung." In *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert*. Ed. Carl Dahlhaus. Regensburg: Bosse, 1980.

Longyear, Rey M. "The German Romantic Efflorescence." In *Nineteenth-Century Romanticism in Music*, Ch. 6. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, * 1973.

Lovejoy, Arthur O. "The Meaning of 'Romantic' in Early German Romanticism." In *Essays in the History of Ideas*, Ch. 10. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1948. Reprint, Greenwood Press, * 1978.

Mahling, Christoph Hellmut. "Zum 'Musikbetrieb' Berlins und seinen Institutiononen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts." In *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert*. Ed. Carl Dahlhaus. Regensburg: Bosse, 1980.

Neuls-Bates, Carol. *Women in Music: an Anthology of Source Readings from the Middle Ages to the Present*. Sections 22 and 23 on Fanny Hensel and Clara Schumann. New York: Harper & Row, 1982.

Newman, William S. *The Sonata Since Beethoven: the Third and Final Volume of a History of the Sonata Idea*. Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press, 1969. Rev. 2nd ed. * 1972. Rev. 3rd ed., New York: W. W. Norton, 1983.

Plantinga, Leon. *Schumann as Critic*. New Haven: Yale Univ. Press, 1967. Reprint, 1977.

Silz, Walter. *Early German Romanticism, its Founders and Heinrich von Kleist*. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1929.

Strunk, Oliver, ed., "Literary Forerunners of Musical Romanticism" and "Composer Critics of the Nineteenth Century." In *Source Readings in Music History from Classical*

Antiquity through the Romantic Era, Ch. 17 and 18. New York: W. W. Norton, 1950. Also available as separate volume, * 1965.

第九章　瓦格纳与乐剧

Barzun, Jacques. *Darwin, Marx, Wagner*. Boston: Little, Brown, 1941, * 1981.

Guichard, Léon. *La Musique et les lettres en France au temps du wagnérissme*. Paris: Presses universitaires de France, 1963.

Hobsbawm, E. J. *The Age of Capital, 1848—1875*. New York: Scribner, 1975.

Nitzsche, Friedrich. *The Birth of Tragedy*. Trans. Francis Golffing Garden City, N. Y.: Doubleday, 1956.

Taylor, A. J. P. *The Struggle for Mastery in Europe, 1848—1918*. Oxford: Oxford Univ. Press, 1954.

Zuckerman, Elliott. *The First Hunderd Years of Wagner's Tristan*. New York: Columbia Univ. Press, 1964.

第十章　十九世纪后期的意大利歌剧与法国歌剧

Bury, J. P. T. *Napoleon III and the Second Empire*. London: English Universities Press, 1964.

Chapman, Guy. *The Third Republic of France: The First Phase* 1871—1894. New York: St. Martin's Press, 1962.

Fulcher, Jane. "The Orpheon Societies: 'Music for the Workers' in Second-Empire France." *IRASM* 10 （1979）: 47.

Guichard, Léon. *La Musique et les lettres en France au temps du wagnérissme*. Paris: Presses universitaires de France, 1963.

Kerman, Joseph. *Opera as Drama*. New York: Alfred A. Knopf, 1956; Random House, * 1956.

第十一章　民族主义音乐

Abraham, Gerald. *On Russian Music*. London: William Reeves, 1939. Reprint, Scholarly, 1976. Reprint, Irvington, 1982.

——. "Russia." In *A History of Song*, 338. Ed. Denis Stevens. London: Hutchinson, 1960. Rev. ed., New York: W. W. Norton, * 1970.

——. *Slavonic and Romantic Music*. New York: St. Martin's Press, 1968.

——. *Studies in Russian Music*. London: William Reeves, 1935. Rev. 1969. Reprint, Scholarly, 1976.

Andreis, Josip. *Music in Croatia*. Zagreb: Institute of Musicology, 1974.

Brown, David. "Balakirev, Tchaikovsky and Nationalism." *ML* 42 （1961）: 227.

Brown, Malcolm H. *Papers of the Yugoslav–American Seminar on Music*. Bloomington, Indiana: Indiana Univ. Press, 1970.

Calvocoressi, M. D., and Gerald Abraham. *Masters of Russian Music*. London: Duckworth, 1936. Reprint, Johson, n. d.

Cooper, Martin. *Russian Opera*. London: Max Parrish, 1951.

Foster, Myles Birket. *The History of the Philharmonic Society of London, 1813—1912*. London: John Lane, The Bodley Head, 1912.

Harley, John. "Music at the English Court in the Eighteenth and Nineteenth Century." *ML* 50 （1969）: 332.

Horton, John. *Scandinavian Music: a Short History*. London: Faber & Faber, 1963.

Lange, Kristian, and Arne Østvedt. *Norwegian Music*. London: D. Dobson, 1958.

Ridenour, Robert C. *Nationalism, Modernism, and Personal Rivalry in Nineteenth–Century Russian Music*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1981.

Rimsky–Korsakov, Nicolas. *Principles of Orchestration*. Ed. M. Steinberg. Trans. Edward Agate. New York: E. F. Kalmus, 1912. Reprint, Dover, n. d.

Seaman, Gerald R. *History of Russian Music*, Vol. 1. New York: Frederick A. Praeger, 1967.

Szabolcsi, Bence. *A Concise History of Hungarian Music*. Trans. Sára Karig. Budapest: Corvina Press, 1964. 2nd enl. ed., 1974.

Taruskin, Richard. "Glinka's Ambiguous Legacy and the Birth Pangs of Russian Opera." *19CM* 1 （Nov. 1977）: 142.

——. "How the Acorn Took Root: A Tale of Russia." *19CM* 6 （1982—1983）: 189.

——. "Opera and Drama in Russia: The Case of Serov's *Judith*." *JAMS* 32 （1979）: 74.

Temperley, Nicholas, ed. *The Athlone History of Music in Britain: Vol. V, The Romantic Age, 1800—1914*. London: The Athlone Press, 1981.

Temperley, Nicholas. "Domestic Music in England, 1800—1860." *PRMA* 85 （1959）: 312.

——. "Mendelssohn's Influence on English Music." *ML* 43 （1962）: 224.

Véber, Gyvla. *Ungarische Elemente in der Opernmusik Ferenc Erkels*. Bilthoven: A. B. Creyghton, 1976.

Walker, Ernest. *A History of Music in England*. London: Oxford Univ. Press, 1952.

Zetlin, Mikhail. *The Five: The Evolution of the Russian School of Music*. Trans. George Panin. New York: International Universities Press, 1959.

第十二章　十九世纪晚期的交叉潮流

Cooper, Martin. *French Music from the Death of Berlioz to the Death of Fauré*.

London : Oxford Univ. Press, * 1969.

Fay, Amy. *Music–Study in Germany*. Chicago : Jansen, McClurg, 1881. London : Macmillan, 1886. Reprint, 1965.

Gollwitzer, Heinz. *Europe in the Age of Imperialism, 1880—1914*. Trans. David Adam and Stanley Baron. London: Thames & Hudson, 1969, * 1979.

Hughes, Gervase. *Composers of Operetta*. Londo: Macmillan, 1962.

Kravitt, Edward F. "The Influence of Theatrical Declamation upon Composers of the Late Romantic Lied." *AcM* 34 （1962）: 18.

——. "The Joining of Words and Music in Late Romantic Melodrama." *MQ* 62 （1976）: 571.

——. "The Orchestral Lied: an Inquiry into its Style and Unexpected Flowering around 1900." *MR* 37 （1976）: 209.

——. "Tempo as an Expressive Element in the Late Romantic Lied." *MQ* 59 （1973）: 497.

McGrath, William. *Dionysian Art and Populist Politics in Austria*. New Haven: Yale Univ. Press, 1974.

May, Arthur J. *Vienna in the Age of Franz Josef*. Norman, Oklahoma: Univ. of Oklahoma Press, 1966.

Meister, Barbara. *Nineteenth–Century French Song: Fauré, Chausson, Duparc, and Debussy*. Bloomington: Indiana Univ. press, 1980.

Morgan, Robert P. "Ives and Mahler: Mutual Responses at the End of an Era." *19CM* 2 （1978—1979）: 72.

Myers, Rollo. *Modern French Music*. New York: Praeger, 1971.

Newlin, Dika. *Bruckner, Mahler, Schoenberg*. New York: King's Crown Press, 1947. Rev. ed., New York: W. W. Norton, 1978.

Noske, Frits. *French Song from Berlioz to Duparc: The Origin and Development of the Mélodie*. 2nd ed. Trans. and ed. Rita Benton. New York: Dover, 1970.

Pleasants, Henry, ed. and trans. *E. Hanslick: Vienna's Golden Years of Music 1850—1900*. New York, 1950. Rev. as *E. Hanslick: Music Criticisms 1849—1899*. [selected writings] 1963.

作曲家

米利 · 巴拉基列夫

作品集

M. A. *Balakirev. Complete Piano Works* （Moscow: State Music Publishers, 1952—）.

Abraham, Geral. "Balakirev: a Flawed Genius." In *Studies in Russian Music*, 311. London: Reeves, 1936. Reprint, Scholarly, 1976.

——. "Balakirev's Music to *King Lear*," "Balakirev' s Piano Sonata," "Balakirev's

Symphonies." In *On Russian Music*, 179. London: Reeves, 1939. Reprint, Scholarly, 1976.

——. "Balakirev's Symphonies." *ML* 14 （1933）: 355.

Calvocoressi, M. D. "Mily Balakiref." In *Masters of Russian Music*, 97. Ed. M. D. Calvocoressi and Gerald Abraham. London: Duckworth, 1936. Reprint, Johnson, n. d.

Davis, Richard. "Henselt, Balakirev and the Piano." *MR* 28 （1967）: 173–208.

Garden, Edward. Balakirev: *A Critical Study of his Life and Music*. London: Faber and Faber, 1967.

路德维希·范·贝多芬

作品集

L. van Beethoven Werke: Vollständige kritisch durchgesehene überall Ausgabe 1–24（Leipzig, 1862—1865）; 25（Leipzig, 1888）.

L. van Beethoven: Sämtliche Werke: Supplemente zur Gesamtausgabe. Ed. W. Hess. Wiesbaden, 1959—1971.

L. van Beethoven: Werke: neue Ausgabe sämtlicher Werke. Ed. J. Schmidt–Grg and others. Munic and Duisburg: G. Henle, 1961—.

作品目录

Hess, Willy. *Verzeichnis der nicht in der Gesamtausgabe veröffentlichten Werke Ludwig van Beethovens*. Wiesbaden: Breitkopf & Hrtel, 1957.

Kinsky, Georg, and Hans Halm. *Das Werk Beethovens: thematisch–bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen*. Munich and Duisburg: G. Henle, 1955.

Anderson, Emily, ed. and trans. *The Letters of Beethoven*. New York: St. Martin's Press, 1961.

Arnold, Denis, and Nigel Fortune. *The Beethoven Companion*. London: Faber, 1971.

Berlioz, Hector. *Beethoven: a Critical Appreciation of Beethoven's Nine Symphonies and his Only Opera, Fidelio, with its Four Overtures*. Trans. and ed. Ralph DeSola［selections from *A* travers chants］. Boston: Crescendo Publishing Co., 1975.

Brandenburg, Sieghard. "The First Version of Beethoven's G major String Quartet, Op. 18, No.2." *ML* 58（1977）: 127.

——. "The Historical Background to the 'Heiliger Dankgesang' in Beethoven's A–minor Quartet, Op. 132." In *Beethoven Studies* 3. Ed. Alan Tyson. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1982.

Cooper, Martin. *Beethoven: the Last Decade, 1817—1827*. London: Oxford Univ. Press, 1970.

Forbes, Elliot, ed. *L. van Beethoven: Symphony No.5 in C minor*. Norton Critical Score. New York: W. W. Norton, *1971.

Gossett, Philip. "Beethoven's Sixth Symphony: Sketches for the First Movement." *JAMS* 27（1974）: 248.

Grove, Sir George. *Beethoven's Nine Symphonies*. London: Novello, 1884. Reprint,

New York: Dover, *1962.

Johnson, Douglas. "Beethoven's Sketches for the Scherzo of the Quartet, Op. 18, No.6." *JAMS* 23 （1970）: 385.

——, and Alan Tyson. "Reconstructing Beethoven's Sketchbooks." *JAMS* 25 （1972）: 137.

Kerman, Joseph. "An die ferne Geliebte." In *Beethoven Studies* 1, 123. Ed. Alan Tyson. New York: W. W. Norton, 1973.

——. *Ludwig van Beethoven: Autograph Miscellany from circa 1786 to 1799*. London: Trustees of the British Museum, 1970.

——. *The Beethoven Quartets*. New York: A. A. Knopf, 1967, Reprint W. W. Norton, *1979.

Kerman, Joseph and Alan Tyson. *The New Grove Beethoven*. New York: W. W. Norton, *1983.

Kinderman, William. "The Evolution and Structure of Beethoven's 'Diabelli' Variations." *JAMS* 35 （1982）: 306.

Kirkendale, Warren. "The 'Great Fugue' Op. 133: Beethoven's 'Art of Fugue.' " *AcM* 35 （1963）: 14.

Kramer, Richard. "Notes to Beethoven's Education." *JAMS* 28 （1975）: 72–101.

Landon, H. C. Robbins, ed. *Beethoven: a Documentary Study*. London: Macmillan, 1970.

Lang, Paul Henry, ed. *The Creative World of Beethoven*. New York: W. W. Norton, * 1971.

Lockwood, Lewis. "Beethoven's Sketches for Sehnsucht （WoO 146）." In *Beethoven Studies* 1, 97. Ed. Alan Tyson. New York: W. W. Norton, 1973.

——. "On Beethoven's Sketches and Autographs: Some Problems of Definition and Interpretation." *AcM* 42 （1970）: 32.

——. "The Autograph of the First Movement of Beethoven's Sonata for Violoncello and Pianoforte, Opus 69." *MF* 2 （1970）: 1–109.

——. " 'Eroica' Perspectives: Strategy and Design in the First Movement." In *Beethoven Studies* 3. Ed. Alan Tyson. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1982.

MacArdle, Donald, and Ludwig Misch. *New Beethoven Letters*. Norman: Univ. of Oklahoma Press, 1957.

Mann, Alfred. "Beethoven's Contrapuntal Studies with Haydn." *MQ* 56 （1970）: 711.

Mitchell, William J. "Beethoven's La Malinconia from the String Quartet, Opus 18, No.6: Technique and Structure." *MF* 3 （1973）: 269.

Newman, William S. *Performance Practices in Beethoven's Piano Sonatas: an Introduction*. New York: W. W. Norton, 1971.

Schenker, Heinrich. *Beethovens neunte Sinfonie*. Vienna: Universal Edition, 1912.

Scherman, Thomas, and Louis Biancolli, eds. *The Beethoven Companion*. Garden City, New York: Doubleday, 1972.

Schindler, Anton Felix. *Beethoven as I knew Him*. Ed. D. W. MacArdle. Trans.

Constance S. Jolly. Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press, 1966. Reprint, New York: W. W. Norton, *1972.

Schmidt–Görg, Joseph, and Hans Schmidt, eds. *Ludwig van Beethoven*. New York: Praeger, 1970.

Schrade, Leo. *Beethoven in France: The Growth of an Idea*. New Haven: Yale Univ. Press, 1942.

Solomon, Maynard. *Beethoven*. New York: Schirmer Books, 1977.

——. "Beethoven; the Nobility Pretense." *MQ* 61 （1975）: 272.

——. "The Creative Periods of Beethoven." *MR* 34 （1973）: 30.

——. "Beethoven's Tagebuch of 1812—1818." In *Beethoven Studies* 3. Ed. Alan Tyson. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1982.

Sonneck, Oscar George, ed. *Beethoven: Impressions of Contemporaries*. New York: G. Schirmer, 1926. Reprint, *1967.

Sterba, Editha and Richard. *Beethoven and His Nephew: a Psychoanalytic Study of their Relationship*. New York: Pantheon, 1954, 1981.

Thayer, Alexander W. *Thayer's Life of Beethoven*. Rev. Elliot Forbes. Princeton: Princeton Univ. Press, 1964, *1967.

Tovey, Donald Francis. *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas: Bar–to–Bar Analysis*. London: Associated Board of the Royal Schools of Music, 1931. Reprint, New York: AMS Press, 1976.

Tyson, Alan. "A Reconstruction of the Pastoral Symphony Sketchbook." In *Beethoven Studies* 1, 67. Ed. Alan Tyson. New York: W. W. Norton, 1973.

——. "The Authors of the Op. 104 String Quintet." In *Beethoven Studies* 1, 158. Ed. Alan Tyson. New York: W. W. Norton, 1973.

——. "The Problem of Beethoven's 'First' *Leonore* Overture." *JAMS* 28 （1975）: 292.

——, ed. *Beethoven Studies*, 1. New York: W. W. Norton, 1973; 2. London: Oxford Univ. Press, 1977; 3. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1982.

Winter, Robert. "Plans for the Structure of the String Quartet in C sharp minor." In *Beethoven Studies* 2, 106. Ed. Alan Tyson. London: Oxford Univ. Press, 1977.

贝利尼，温琴佐

Brauner, Charles S. "Textual Problems in Bellini's *Norma* and *Beatrice di Tenda*." *JAMS* 29 （1976）: 99.

Brunel, pierre. *Vincenzo Bellini*. Paris: Fayard, 1981.

Lippmann, Friedrich. "Vincenzo Bellini." In *The New Grove Masters of Italian Opera*, 155. New York: W. W. Norton, *1983.

——. "Vincenzo Bellini und die italienische Opera seria seiner Zeit," *Analecta musicologica* 6 （1969）: 365.

Orrey, Leslie. *Bellini*. London: Dent, 1969.

——. "The Literary Sources of Bellini's First Opera." *ML* 55 （1974）: 24.

柏辽兹，埃克托尔

作品集

Hector Berlioz: Werke. Ed. C. Malherbe and F. Weingartner. Leipzig, 1900—1910.

New Berlioz Edition. Ed. H. Macdonald and others. Kassel, 1967—.

作品目录

Hopkinson, Cecil. *A Bibliography of the Musical and Literary Works of Hector Berlioz, 1803—1869, with Histories of the French Music Publishers Concerned*. 2nd ed. Tunbridge Wells: R. Macnutt, 1980.

Barzun, Jacques. "Berlioz a Hundred Years After." *MQ* 56 （1970）: 1.

——. *Berlioz and the Romantic Century*. Boston: Little, Brown, 1950. 3rd ed., 1969.

Berlioz, Hector. *Mémoires* （Paris, 1870） . Trans: David Cairns. London, 1969. Reprint as *The Memoirs of Hector Berlioz*. New York: W. W. Norton, *1975.

Bloom, Peter. "A Return to Berlioz' *Retour à la vie*." MQ 64 （1978）: 354.

——. "Berlioz à l' Institut Revisited." *AcM* 53 （1981） : 171.

——. "Orpheus' Lyre Resurrected: a tableau musical by Berlioz." *MQ* 61 （1975）: 189.

Cairns, David. "Berlioz and Virgil." *PRMA* 95 （1968—1969）: 97.

——. "Spontini's Influence on Berlioz." In *From Parnassus: Essays in Honor of Jacques Barzun*, 25. Ed. Dora B. Weiner and William R. Keylor. New York: Harper & Row, 1976.

Citron, Pierre, ed. *Correspondance générale* I, 1803—1832; II, 1832—1842. Paris: Flammarion, 1972, 1975.

Cone, Edward T., ed. *Berlioz: Fantastic Symphony*. Norton Critical Score. New York: W. W. Norton, *1971.

Crabbe, John. *Hector Berlioz: Rational Romantic*. London: Kahn and Averill, 1980.

Dickinson, A. E. F. "Berlioz's Songs." *MQ* 55 （1969）: 329.

Elliot, John R., Jr. "The Shakespeare Berlioz Saw." *ML* 57 （1976）: 292.

Friedheim, Philip. "Radical Harmonic Procedure in Berlioz." *MR* 21 （1960）: 282.

Holoman, Dallas Kern. *The Creative Process in the Autograph Musical Documents of Hector Berlioz, ca.* 1818—1840. Ann. Arbor: UMI Research Press, 1980.

——. "The Present State of Berlioz Research." *AcM* 47 （1975）: 31–67.

Hopkinson, Cecil. "Berlioz and the Marseillaise." *ML* 51 （1970）: 435.

Macdonald, Hugh. *Berlioz Orchestral Music*. London: BBC, 1969.

——. "Berlioz's Self-borrowings." *PRMA* 92 （1965—1966）: 27.

——. "Hector Berlioz 1969: a Centenary Assessment." *Adam* 34 （1969）: 35.

——. "The Original 'Benvenuto' Cellini." *MT* 107 （1966）: 1042.

Newman, Ernest. *Berlioz, Romantic and Classic: Writings by Ernest Newman*. Ed. Peter Heyworth. London: Gollancz, 1972.

Plantinga, Leon. "Berlioz's Use of Shakespearian Themes." *Yale French Studies* 33 （1964）: 72.

Primmer, Brain. *The Berlioz Style*. London: Oxford Univ. Press, 1973.

Rushton, Julian. "The Genesis of Berlioz's 'La Damnation de Faust.' " *ML* 56 (1975): 129.

Temperley, Nicholas. "The Symphonie Fantastique and its Program." *MQ* 57 (1971): 593.

贝尔瓦尔德，弗朗茨

作品集

Franz Berwald. Sämtliche Werke. Editionsleitung Berwald-Kommittén. Kassel: Bärenreiter, 1966—82.

Berwald, Franz. *Franz Berwald: die Dokumente seines Lebens*. Ed. Erling Lomäns and others. Kassel: Bärenreiter, 1979.

Layton, Robert. *Franz Berwald*. Forward by Gerald Abraham. London: A. Blond, 1959.

比才，乔治

Curtiss, Mina. *Bizet and his World*. New York: A. Knopf, 1958, *1974.

——. "Bizet, Offenbach, and Rossini." *MQ* 40 (1954): 350.

Dean, Winton. "Bizet's Self-borrowings." *ML* 41 (1960): 238.

——. *Georges Bizet: His Life and Work*. London: J. M. Dent, 1948. 3rd ed., 1975.

——. "The True Carmen?" *MT* 106 (1965): 846.

Klein, John W. "Georges Bizet's Tragic Son." *ML* 49 (1968): 357.

Shanet, Howard. "Bizet's Suppressed Symphony." *MQ* 44 (1958): 461.

Tiersot, Julien. "Bizet and Spanish Music." *MQ* 13 (1927): 566.

鲍罗廷，亚历山大

Abraham, Gerald. "Arab Melodies in Rimsky-Korsakov and Borodin." *ML* 56 (1975): 313.

——. "Borodin as a Symphonist," "*Prince Igor*." In *Studies in Russian Music*, 102, 119. London: William Reeves, 1936.

——. *Borodin: The Composer and his Music*. London: William Reeves, 1927. Reprint, AMS Press, n. d.

——. "The History of Prince Igor," "Borodin's Songs." In *On Russian Music*, 147, 169. London: William Reeves, 1939.

Bobéth, Marek. *Borodin und seine Oper Fürst Igor: Geschichte, Analyse, Konsequenzen*. Munich: Katzbichler, 1982.

Calvocoressi, M. D. "Alexander Borodin." In *Masters of Russian Music*. Ed. M. D. C. Calvocoressi and Gerald Abraham, 155. London: Duckworth, 1936.

——. "Borodin Revisited." *MT* 65 (1924): 1086.

Findeyzen, N. "Borodin's Musical Legacy." *MMR* 57 (1927): 34, 74.

Lloyd-Jones, David. "The Bogatyrs: Russia's First Operetta." *MMR* 89 (1959): 123.

——. "Borodin in Heidelberg." *MQ* 46 (1960): 500.

——. "Borodin on Liszt." *ML* 42 (1961): 117.

勃拉姆斯，约翰内斯

作品集

Johannes Brahms sämtlihe Werke. Ed. H. Gál（I–X）and E. Mandyczewski（XI–XXVI）. Leipzig, 1926—1927.

作品目录

Ehrmann, Alfred von. *Johannes Brahms: thematisches Verzeichnis seiner Werke*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1933.

Hofmann, Kurt. *Die Erstdrucke der Werke von Johannes Brahms*. Tutzing: Hans Schneider, 1975.

McCorkle, Donald, and Margit, eds. *Thematisches Verzeichnis*. Munich: Henle, in prep.

Barkan, Hans, ed. *Johannes Brahms and Theodor Billroth: Letters from a Musical Friendship*. Norman, Oklahoma: Univ. of Oklahoma Press, 1957.

Bickley, Nora, trans. *Letters from and To J. Joachim*. London: Macmillan, 1914.

Boyer, Thomas. "Brahms as Count Peter of Province: A Psychosexual Interpretation of the *Magelone* Poetry." *MQ* 66（1980）: 262.

Clapham, John. "Dvořák's Relations with Brahms and Hanslick." *MQ* 57（1971）: 241.

Dale, Kathleen. *Brahms: a Biography with a Survey of Books, Editions & Recordings*. Hamden, Connecticut: Shoe String Press, 1970.

Dunsby, Jonathan. *Structural Ambiguity in Brahms: Analytic Approaches to Four Works*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1981.

Forte, Allen. "Motive and Rhythmic Contour in Brahms's Alto Rhapsody." *JMT* 27（1983）.

——. "Motivic and Structural Levels in the First Movement of Brahms's C minor String Quartet." *MQ* 69（1983）.

——. "The Structural Origin of Exact Tempi in the Brahms Haydn Variations." *MR* 18（1957）: 138.

Fox Strangways, A. H. "Brahms and Tieck's 'Magelone.' "*ML* 21（1940）: 211.

Frisch, Walter. "Brahms, Developing Variation, and the Schoenberg Critical Tradition." *19CM* 5（Spring 1982）: 215.

Gál, Hans. *Johannes Brahms : His Work and Personality*. Trans. Joseph Stein. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1977.

Geiringer, Karl. "Brahms and Wagner, with Unpublished Letter." *MQ* 22（1936）: 178.

——. *Brahms, His Life and Work*. Trans. H. B. Weiner and B. Miall. Boston: Houghton Mifflin, 1936. Rev. ed., 1947.

Harrison, Max. *The Lieder of Brahms*. New York: Praeger, 1972.

Harrison, Julius A. *Brahms and his Four Symphonies*. London: Chapman & Hall, 1939.

Horton, John. *Brahms Orchestral Music*. Seattle: Univ. of Washington Press, 1969.

Kalbeck, Max. *Johannes Brahms*. Berlin: Deutsche Brahms–Gesellschaft, 1904—

1914. Reprint, 1976.

Kinsey, Barbara. "Mörike Poems Set by Brahms, Schumann and Wolf." *MR* 29 (1968) : 257.

Kirby, Frank. "Brahms and the Piano Sonata." In *Paul A. Pisk: Essays in his Honor*, 163. Ed. John Glowacki. Austin: Univ. of Texas Press, 1966.

Kross, Siegfried. "Brahms and E. T. A. Hoffmann." *19CM* 5 (1981—1982) : 193.

Litzmann, Berthold, ed. *Letters of Clara Schumann and Johannes Brahms, 1853—1896*. New York: Longmans, Green, 1927, *1974.

McCorkle, Donald M. *Brahms: Variations on a Theme of Haydn, Opp. 56a and 56b*. Norton Critical Score. New York: Norton, *1976.

—— and Margit. "Five Fundamental Problems in Brahms Source Research." *AcM* 48 (1976) : 253.

Mason, Daniel G. *The Chamber Music of Brahms*. London and New York: Macmillan, 1933. 2nd ed., 1950.

Musgrave, Michael. "The Historical Influences in the Growth of Brahms's Requiem." *ML* 53 (1972) : 3.

Redlich, Hans F. "Bruckner and Brahms Quintets in F." *ML* 36 (1955) : 253.

Sams, Eric. *Brahms Songs*. London: British Broadcasting Corp., 1972.

Schoenberg, Arnold. "Brahms the Progressive." In *Style and Idea*. New York: Philosophical Library, 1950.

Truscott, Harold. "Brahms and Sonata Style." *MR* 25 (1964) : 186.

Webster, James. "Schubert's Sonata Form and Brahms's First Maturity." *19CM* 2 (July 1978) : 18, and 3 (July 1979) : 52.

布鲁克纳，安东

作品集

A. Bruckner: Sämtliche Werke. Ed. Haas, Nowak, Oeser, Orel (volumes published separately, Vienna, Leipzig, Wiesbaden).

Anton Bruckner: Gesamtausgabe. Ed. L. Nowak and F. Grasberger. Vienna, 1951—.

Cooke, Deryck. "The Bruckner Problem Simplified." *MT* 110 (1969) : 20, 142, 362, 479, 828.

Dawson-Bowling, Paul. "Thematic and Tonal Unity in Bruckner's Eighth Symphony." *MR* 30 (1969) : 225.

Doernberg, Erwin. *The Life and Symphonies of Anton Bruckner*. London: Barrie & Rockliff, 1960. Reprint, 1968.

Engel, Gabriel. *The Symphonies of Anton Bruckner*. Iowa City: Bruckner Society, 1955.

Grant, Parks. "Bruckner and Mahler: the Fundamental Dissimilarity of their Styles." *MR* 32 (1971) : 36.

Hawkshaw, Paul. "The Date of Bruckner's 'Nullified' Symphony in D Minor." *19CM* 6 (1982—1983) : 252.

Howie, A. C. "Traditional and Novel Elements in Bruckner's Sacred Music." *MQ* 67 （1981）: 544.

Kirsch, Winfried. "Die Bruckner Forschung seit 1945." *AcM* 53 （1981）: 157, and 54 （1982）: 208.

Kurth, Ernst. *Bruckner*. 2 vols. Berlin: Max Hesses, 1925. Reprint, 1971.

Redlich, Hans F. "Bruckner and Brahms Quintets in F." *ML* 36 （1955）: 253.

——. *Bruckner and Mahler*. London: J. M. Dent, 1955. Rev. ed., 1970.

——. "Bruckner's Forgotten Symphony （No.'O'）." *Music Survey* 2 （1949）: 14.

Schönzeler, Hans Hubert. *Bruckner*. London and New York: Grossman, 1970.

Simpson, Robert. *The Essence of Bruckner: an Essay towards the Understanding of his Music*. London: Victor Gollancz, 1967.

——. "The Seventh Symphony of Bruckner." *MR* 8 （1947）: 178.

Wolff, Werner. *Anton Bruckner: Rustic Genius*. New York: E. P. Dutton, 1942.

夏布里埃，埃马纽埃尔

Delage, Roger. *Chabrier*. Geneva: Editions Minkoff & Lattès, 1982.

——. "Ravel and Chabrier." *MQ* 61 （1975）: 546.

Myers, Rollo. *Emmanuel Chabrier and his Circle*. London: Dent, 1969.

Prod'homme, J. –G. "Chabrier in his Letters." *MQ* 21 （1935）: 451.

凯鲁比尼，路易吉

Damerini, Adelmo, ed. *Luigi Cherubini nel II centenario della nascita*. Florence: L. S. Olschki, 1962. Incl. cat. Of works, critical bibliography, and essay on Cherubini's early career.

Deane, Basil. *Cherubini*. London: Oxford Univ. Press, 1965.

Ringer, Alexander Lothar. "Cherubini's *Médée* and the Spirit of French Revolutionary Opera." In *Essays in Musicology in Honor of Dragan Plamenac*, 281. Ed. Gustave Reese. Pittsburgh: Univ. of Pittsburgh Press, 1969. Reprint, 1977.

Selden, Margery S. "Cherubini: the Italian 'Image.'" *JAMS* 17 （1964）: 378.

——. "Napoleon and Cherubini." *JAMS* 8 （1955）: 110–115.

肖邦，弗雷德里克

作品集

F. F. Chopin: Dziela wszystkie ［Complete works］. Ed. I. J. Paderewski. Warsaw and Kraków, 1949—1961.

作品目录

Brown, Maurice J. E. *Chopin: an Index of his Works in Chronological Order*. London: Macmillan, 1960. 2nd ed., 1972.

Kobylańska, Krystyna. *Frédéric Chopin: Thematisch–Bibliographisches Werkverzeichnis*. Munich: Henle, 1979.

Abraham, Gerald. *Chopin's Musical Style*. London: Oxford Univ. Press, 1939. Reprint, Greenwood Press, 1980.

——. *Slavonic and Romantic Music*. New York: St. Martin's Press, 1968.

Belotti, Gastone. *F. Chopin l'uomo*. Milan: Sapere, 1974.

Golos, George S. "Some Slavic Predecessors of Chopin." *MQ* 46 （1960）: 437.

Hedley, Arthur. *Chopin*. 3rd rev. by Maurice J. E. Brown. London: Dent, 1974.

——, ed. and trans. *Selected Correspondence of Fryderyk Chopin*. London: Heinemann, 1962.

Higgins, Thomas. *Frederic Chopin: Preludes, Opus 28*. Norton Critical Score. New York: W. W. Norton, *1973.

Hipkins, Edith J. *How Chopin Played*. London: Dent, 1937.

Kallberg, Jeffrey. Review of: William G. Attwood, *The Lioness and the Little One: the Liason of George Sand and Frédéric Chopin* （New York: Columbia Univ. Press, 1980）. In *19CM* 3 （1981—1982）: 244.

Murdoch, William David. *Chopin: his Life*. New York: Macmillan, 1935. Reprint, Greenwood Press, 1971.

Walker, Alan, ed. *Frédéric Chopin: Profiles of the Man the Musician*. London: Barrie & Rockliff, 1966. 2nd ed., 1973, as The Chopin Companion.

Zebrowski, Dariusz, ed. *Studies in Chopin*. Warsaw: The Chopin Society, 1973.

克莱门蒂，穆齐奥

作品集

Collected Works of Muzio Clementi. New York: Da Capo Press, 1973 ［reprint of *Oeuvres de Clementi* （Leipzig, 1803—1819）］.

Spada, Pietro, ed., *The Complete Symphonic Works of Muzio Clementi*. Milan: Suvini Zerboni, 1977 ［some works reconstructed］.

作品目录

Tyson, Alan. *Thematic Catalogue of the Works of Muzio Clementi*. Tutzing: Hans Schneider, 1967.

Badura-Skoda, Eva. "Clementi's 'Musical Characteristics' Opus 19." In *Studies in Eighteenth-Century Music: a Tribute to Karl Geiringer*, 53. Ed. H. C. Robbins Landon. London: Oxford Univ. Press, 1970.

Graue, Jerald C. "Muzio Clementi and the Development of Piano-forte Music in Industrial England." Ph. D. dissertation, University of Illinois, 1971.

Hill, John Walter. Review of Muzio Celmenti: *Opere sinfoniche complete*, Ed. Pietro Spada. In JAMS 32 （1979）: 577.

Plantinga, Leon. *Muzio Clementi: his Life and Music*. London: Oxford Univ. Press, 1977.

——. "Clementi, Virtuosity, and the 'German Manner.'" *JAMS* 25 （1972）: 303.

Saint-Foix, Georges de. "Clementi, Forerunner of Beethoven." *MQ* 17 （1931）: 84.

克拉莫，约翰 · 巴蒂斯特

Brocklehurst, J. Brian. "The Studies of J. B. Cramer and his Predecessors." *ML* 39（1958）: 256.

Graue, Jerald C. "The Clementi–Cramer Dispute Revisited." *ML* 56（1975）: 47.

King, Alec Hyatt. "Mozart and Cramer." In *Mozart in Retrospect: Studies in Criticism and Bibliography*, 112. London: Oxford Univ. Press, 1955. 3rd ed., 1970.

Tyson, Alan. "A Feud between Clementi and Cramer." *ML* 54（1973）: 281.

居伊，西撒

Abraham, Gerald. "Heine, Queuille, and William Ratcliff." In *Musicae scientiae collectanea; Festschrift Karl Gustav Fellerer*, 12. Ed. Heinrich Hüschen. Cologne: A. Volk, 1973.

Calvocoressi, M. D. "César Cui." In *Masters of Russian Music*. Ed. M. D. Calvocoressi and Gerald Abraham, 147. London: Duckworth, 1936.

车尔尼，卡尔

Badura–Skoda, Paul, ed. *On the Proper Performance of all Beethoven's Works for the PiaNo.Czerny's Reminiscences of Beethoven and Chapters II and III from Volume IV of the Complete Theoretical and Practical Piano Forte School, Op*. 500. Vienna: Universal Edition, 1970.

Czerny, Carl. *Erinnerungen aus meinem Leben*. Vienna, 1842. Trans. Ernest Sanders as "Recollections from my Life." *MQ* 42（1956）: 302.

——. *Letters to a Young Lady, on the Art of Playing the Pianoforte*. Trans. J. A. Hamilton. New York: Da Capo Press, 1982.

——. *School of Practical Composition, or Complete Treatise on the Composition of All Kinds of Music*. New York: Da Capo Press, 1979.

——. *A Systematic Introduction to Improvisation on the Pianoforte*［*Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte*］. Trans. and ed. Alice Mitchell. London: Longman, 1983.

Dale, Kathleen. "The Three C's: Pioneers of Pianoforte Playing." *MR* 6（1945）: 138.

达尔戈梅日斯基，亚历山大

作品集

Separate editions of romances and songs, symphonies, ... Ed. M. S. Pekelis. Moscow and Leningrad, 1947—1967.

Abraham, Gerald. "Dargomïzhsky's Orchestral Pieces," "Glinka, Dargomïzhsky and *The Rusalka*." In *On Russian Music*, 43, 52. London: Wm. Reeves, 1939.

——. "The Stone Guest." In *Studies in Russian Music*, 68. London: Wm. Reeves, 1936.

Baker, Jennifer. "Dargomïzhsky, Realism and *The Stone Guest*." *MR* 37（1976）: 193.

Smith Brindle, Reginald. "The Sagra Musicale Umbra at Perugia." *MT* 96（1955）: 661［*on The Stone Guest*］.

Taruskin, Richard. "Realism as Preached and Practiced: the Russian Opera Dialogue." *MQ* 56（1970）: 431.

多尼采蒂，盖塔诺

Ashbrook, William. *Donizetti and his Operas*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1982, *1983.

Ashbrook, William and Julian Budden. "Gaetano Donizetti." In *The New Grove Masters of Italian Opera*, 93. New York: W. W. Norton, *1983.

Dean, Winton. "Some Echoes of Donizetti in Verdi's Operas." *3°Congresso internazionale di studi verdiani*, 122. Milan: 1972.

Dent, Edwar J. "Donizetti: an Italian Romantic." In *Fanfare for Ernest Newman*. Ed. Van Thal. London: A. Baker, 1955. Reprint in *Journal of the Donizetti Society* 2（1975）: 249.

Messenger, M. F. "Donizetti, 1840: 3 'French' Operas and their Italian Counterparts." *Journal of the Donizetti Society* 2（1975）: 99.

Weinstock, Herbert. *Donizetti and the World of Opera in Italy, Paris and Vienna in the First Half of the Nineteenth Century*. New York: Pantheon Books, 1964. Reprint, Octagon, 1979.

杜赛克，扬 · 拉迪斯拉夫

作品集

Collected Works of Jan Ladislaus Dussek（Leipzig, 1813—1917）. Reprint, Da Capo Press, 1976.

J. L. Dussek: Selected Piano Works. Ed. H. A. Craw. Madison, Wisconsin, 1977.

作品目录

Craw, Howard Allen. *A Biography and Thematic Catalog of the Works of J. L. Dussek*（*1760—1812*）. Ph. D. dissertation, University of Southern California, 1964.

Grossman, Orin. *Collected Works of Jan Ladislaus Dussek*. Vol. I, introduction. New York: Da Capo Press, 1978.

——. "The Piano Sonatas of Jan Ludislav Dussek（1760—1812）." Ph. D. dissertation, Yale University, 1975.

Klíma, Stanislas V. "Dussek in England." *ML* 41（1960）: 146.

Ringer, Alexander. "Beethoven and the London Pianoforte School." *MQ* 56（1970）: 742.

Truscott, Harold. "Dussek and the Concerto." *MR* 16（1955）: 29.

德沃夏克，安东宁

作品集

A. Dvořák: souborné vydání［Complete Edition］. Ed. O. Šourek and others.

Prague, 1955—.

Beveridge, David. "Sophisticated Primitivism: the Significance of Pentatonicism in Dvořák's *American Quartet." Current Musicology* 24 （1977）: 25.

作品目录

Burghauser, Jarmil. *Antonin Dvořák: thematický catalog, bibliografie, peřhled života a díla* ［Thematic Catalogue, Bibliography, Survey of Life and Works］. Prague: Státní nakladatelství krásné literatury…, 1960.

Clapham, John. *Dvořák*. New York: W. W. Norton, 1979.

——. "Dvořák on the American Scene." *19CM* 5 （Summer 1981）: 16.

——. "Dvořák's Cello Concerto, a Masterpiece in the Making." *MR* 40 （1979）: 123.

——. "Dvořák's First Contacts with England." *MT* 119 （1978）: 758.

——. "Dvořák's Musical Directorship in New York." *ML* 48 （1967）: 40.

——. "Dvořák's Relations with Brahms and Hanslick." *MQ* 57 （1971）: 241.

——. "Dvořák's Symphony in D minor – the Creative Process." *ML* 42 （1961）: 103.

——. "The Evolution of Dvořák's Symphony 'From the New World.' " *MQ* 44 （1958）: 167.

——. "Indian Influence on Dvořák's American Chamber Music." In *Musica cameralis*: （Brno VI 1971）: 174.

——. "The National Origins of Dvořák's Art." *PRMA* 89 （1962—1963）: 75.

Hanslick, Eduard. "Anton Dvořák." *Musical Review* I/9 （New York, 11 Dec. 1879）: 141.

Harrison, Julius. "Anton Dvořák." In *The Symphony* I. Ed. Robert Simpson. Newton Abbot: David & Charles, 1972.

Layton, Robert. *Dvořák's Symphonies and Concertos*. London: BBC, *1978.

Šourek, Otakar. *Anton Dvořák; his Life and Works*. New York: Philosophical Library, 1954.

——. *Antonín Dvořák; Letters and Reminiscences*. Trans. Roberta Samsour. Prague: Artia, 1954. Reprint, Da Capo Press, 1983.

——. *The Orchestral Works of Antonín Dvořák*. Trans. Roberta Samsour. Prague: Artia, 1958. Reprint, Greenwood Press, n. d.

福雷，加布里埃尔

Cooper, Martin. "Some Aspects of Fauré's Technique." *MMR* 75 （1945）: 75.

Copland, Aaron. "Gabriel Fauré, a Neglected Master." *MQ* 10 （1924）: 573.

Lockspeiser, Edward. "Fauré and the Song." *MMR* 75 （1945）: 79.

Orledge, Robert. "Fauré's 'Pelléas et Mélisande.' " *ML* 56 （1975） : 170.

——. *Gabriel Fauré*. London: Eulenburg, 1979.

Orrey, Leslie. "The Songs of Gabriel Fauré." *MR* 6 （1945）: 72.

Suckling, Norman. "The Unknown Fauré." *MMR* 75 （1945）: 84.

Vuilermoz, Émile. *Gabriel Fauré*. Trans. Kenneth Schapin. Philadelphia : Chilton, 1969. Reprint Da Capo Press, 1983.

菲尔德，约翰

作品目录

Hopkinson, Cecil. *A Bibliographical Thematic Catalogue of the Works of John Field, 1782—1837*. London: Harding & Curtis, 1961.

Branson, David. *John Field and Chopin*. New York: St. Martin's Press, 1972.

Nikolaev, Aleksandr Aleksandrovich. *John Field*. Trans. Harold M. Cardello. New York: Musical Scope Publishers, 1973.

Piggot, Patrick. *The Life and Music of John Field*. Berkeley: Univ. of California Press, 1973.

Temperley, Nicholas. "John Field's Life and Music." *MT* 115 （1974）: 386.

——. "John Field and the First Nocturne." *ML* 56 （1975）: 335.

弗朗克，塞扎尔

作品目录

Mohr, Wilhelm. *César Franck*. 2nd ed. Tutzing: H. Schneider, 1969 ［includes thematic catalogue of published works.］

Davies, Laurence. *César Franck and His Circle*. London : Barrie & Jenkins, 1970.

——. *Franck*. London : Dent, 1973.

弗朗茨，罗伯特

作品目录

Boonin, Joseph M. *An Index to the Solo Songs of Robert Franz*. Hackensack, N. J.: J. Boonin, 1970.

Porter, Ernest. "Robert Franz on Song." *MR* 26 （1965）: 15.

——. "The Song of Robert Franz." *MT* 104 （1963）: 477.

格林卡，米哈伊尔

作品集

M. I. Glinka. *Polnoye sobraniye sochineniy*. Ed. V. Ya. Shebalin and others. Moscow, 1955—1969.

Abraham, Gerald. "Glinka and his Achievement." In *Studies in Russian Music* 21. London: William Reeves, 1936.

——. "A Life for the Tsar," "Ruslan and Lyudmilla," "Glinka, Dargomïzhsky and the Rusalka." In *On Russian Music*, 1-51. London: William Reeves, 1939.

Brown, David. *Mikhail Glinka: A Biographical and Critical Study*. London: Oxford Univ. Press, 1974.

Glinka, Mikhail Ivanovich. *Memoirs*. Trans. Richard B. Mudge. Norman, Oklahoma: Univ. of Oklahoma Press, 1963.

戈特沙尔克，路易斯 · 莫劳

作品目录

Doyle, John G. *Louis Moreau Gottschalk, 1829—1869: A Bibliographical Study*

and Catalog of Works. Detroit: Information Coordinators, 1983.

Offergeld, Robert. *The Centennial Catalogue of the Published and Unpublished Compositions of Louis Moreau Gottschalk*. New York: Steroeo Review, 1970.

Howard, John T. "Louis Moreau Gottschalk, as Portrayed by Him-self." *MQ* 18（1932）: 120.

Lindstrom, Carl E. "The American Quality in the Music of Louis Moreau Gottschalk." *MQ* 31 （1945）: 356.

古诺，查尔斯

Cooper, Martin. "Charles Gounod and his influence on French Muisc." *ML* 21（1940）: 50.

Curtiss, Mina. "Gounod before *Faust*." *MQ* 38 （1952）: 48.

Hannas, Ruth. "Gounod and Alfred William Phillips." *MQ* 45 （1959）: 508.

Harding, James. *Gounod*. New York: Stein & Day, 1973.

Marix-Spire, Thérèse. "Gounod and his First Interpreter, Pauline Viardot." *MQ* 31（1945）: 193, 299.

格雷特里，安德烈 · 欧内斯特 · 莫德斯特

作品集

A. -E. -M Gréty: Collection complète des oeuvres. Ed. F. A. Gevaert. A. Wotquenne, and others. Leipzig, 1884—1936.

Clercx, Suzanne. *Grétry*, 1741—1813. Brussels: La Renaissance du Livre, 1944. Reprint, AMS Press, n. d.

——. "Le rôle de l'Académie Philharmonique de Bologne dans la formation d'A. M. Grétry." *Quadrivium* 8 （1967）: 75.

Pendlc, Karin. "The Opéras Comiques of Grétry and Marmontel." *MQ* 62（1976）: 409.

格里格，爱德华

作品集

E. Grieg: Gesamtausgabe/Complete Works. Frankfurt a/M, 1977—.

作品目录

Fog, Dan. *Grieg-Katalog: Verzeichnis der im Druck erschienenen Kompositionen von Edvard Grieg*. Copenhagen: Dan Fog, 1980.

Abraham, Gerald. *Grieg: a Symposium*. London: Lindsav Drum-mond, 1948. Reprint, Greenwood Press, 1972.

Dale, Kathleen. "Edvard Grieg's Pianoforte Music." *ML* 24 （1943）: 193.

Desmond, Astra. "Grieg's Songs." *ML* 22 （1941）: 333.

Grainger, Percy. "Personal Recollections of Grieg." *MT* 48 （1907）: 720.

Horton, John. *Grieg*. London: Dent, 1974, *1975.

Johansen, David Monrad. *Edvard Grieg*. Trans. Madge Robertson. Princeton:

Princeton Univ. Press, 1938.

亨塞尔，范尼 · 门德尔松

Elvers, Rudolf. "Verzeichnis der Musik-Autographen von Fanni Hensel im Mendelssohn-Archiv zu Berlin." In *Mendelssohn Studien*, （Berlin, 1972）: 169.

——. "*Weitere Quellen zu den Werken von Fanni Hensel*" In *Men-delssohn Studien* 2 （Berlin, 1975）: 215.

Hensel, Sebastian, ed. *The Mendelssohn Family* （*1729—1847*）. Trans. Carl Klingemann. New York: 1882.

Sirota, Victoria Ressmeyer. "The Life and Works of Fanny Men-delssohn Hensel." DMA dissertation, Boston University. 1981.

霍夫曼，E. T. A.

作品集

E. T. A. Hoffmann: Musikalische Werke. Ed. G. Becking. Leipzig, 1922—1927.

E. T. A. *Hoffmann: Ausgewählte musikalische Werke*. Ed. G. von Dadel-sen and others. Mainz, 1970—.

作品目录

Allroggen, Gerhard. *E. T. A. Hoffmanns Komposi-tionen: ein chronologisch-thematisches Verzeichnis seiner musikalischen Werke mit einer Einfuhrung*. Regensburg: Gustav Bosse, 1970.

Garlington, Aubrey S. "Notes on Dramatic Motives in Opera: Hoff-mann's *Undine*." *MR* 32 （1971）: 136.

Hoffmann, E. T. A. *Selected Writings of E. T. A. Hoffmann*. Ed. and trans. LeonardJ. Kent and Elizabeth C. Knight. 2 vols. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1969.

Schafer, R. Murray. *E. T. A. Hoffmann and Music*. Toronto: Univ. of Toronto Press. 1975.

胡梅尔，约翰 · 尼波默克

作品目录

Zimmerschied, Dieter. *Thematiches Verzeichnis der Werke von Johann Nepomuk Hummel*. Hofheim am Taunus: F. Hofmeis-ter, 1971.

Brock, David G. "The Church Music of Hummel." *MR* 31 （1970）: 249.

Mitchell, Francis Humphries. "The Piano Concertos of Johann Nepomuk Hummel." Ph. D. dissertation, Northwestern University, 1957.

Sachs, Joel. "A Checklist of the Works of Johann Nepomuk Hum-mel." *Notes* 30 （1973—1974）: 732.

——. "Hummel and the Pirates: the Struggle for Musical Copy-right." *MQ* 59 （1973）: 31.

——. *Kapellmeister Hummel in England and France*. Detroit Mono-graphs in Musicology, 6. Detroit: Information Coordinators, 1977.

丹第，樊尚

Davies, Laurence. "The French Wagnerians." *Opera* 19 （1968）: 351.

Demuth, Norman. *Vincent d'Indy, 1851—1931: Champion of Classi–cism*. London: Rockliff, 1951.

Paul, Charles B. "Rameau, d'Indy, and French Nationalism." *MQ* 58 （1972）: 46.

勒絮尔，让–弗朗索瓦

作品目录

Mongrèdien, Jean. *Catalogue thematique de l'oeuvre complète du compositeur Jean–François Le Sueur* （*1760—1837*）. New York: Pendragon Press, 1980.

Barzun, Jacques. *Berlioz and the Romantic Century*. Boston: Little, Brown, 1950. 3rd ed., 1969.

Charlton, David. "Ossian, Le Sueur and Opera." *Studies in Music* 11 （1977）: 37.

Mongrédien, Jean. *Jean François Le Sueur: Contribution à l'étude d'un demi–siècle de musique françoise: 1780—1830*. Berne: P. Lang, 1980.

Saloman, Ora. "La Cépède's'La poétique de la musique'and Le Sueur." *AcM* 47 （1975）: 144.

李斯特，弗朗茨

作品集

Franz Liszt: Musikalische Werke. Ed. F. Busoni, P. Raabe, and others. Leipzig 1907—1936. Reprint, 1966.

Franz Liszt: New Edition of the Complete Works, 1st ser., ed. Z. Gár–donyi, I. Sulyok and I. Szelényi. Kassel and Budapest, 1970—.

作品目录

Thematisches Verzeichniss der Werke, Bearbeitungen und Transcriptionen VOn F. Liszt. London: H. Baron, 1965. Photo repr. of Leipzig: Breitkopf and Härtel, 1877.

Haraszti, Émile. *Franz Liszt*. Paris: A. and J. Picard, 1967.

——. "Le Problème Liszt." *AcM* 9 （1937）: 126–127.

Hugo, Howard E., ed. *The Letters of Franz Liszt to Marie zu Sayn–Wittgenstein*. Cambridge: Harvard Univ. Press. 1953.

La Mara ［Ida Maria Lipsius］, ed. *Letters of Franz Liszt. Trans*. Con–stance Bache. New York: C. Scribner, 1894.

Locke, Ralph P. "Liszt's Saint–Simonian Adventure." *19CM* 4 （Spring 1981）: 209.

Longyear, Rey M. "The Text of Liszt's B Minor Sonata." *MQ* 60 （1974）: 435.

Main, Alexander. "Liszt after Lamartine: 'Les Préludes.'" *ML* 60 （1979）: 133.

——. "Liszt's *Lyon*: Music and the Social Conscience." *19CM* 4 （Spring 1981）: 228.

Perényi, Eleanor. *Liszt: the Artist as Romantic Hero*. Boston: Little, Brown. 1974.

Raabe, Peter. *Franz Liszt*. Stuttgart: J. G. Cotta, 1931. Rev. ed. Tutzing: Hans

Schneider. 1968.

Searle, Humphrey. *The Music of Liszt*. London: Williams & Nor–gate. 1954.

Todd, R. Larry. "Liszt, Fantasy and Fugue for Organ on'Ad nos, ad salutarem undam.'" *19CM* 4 （Spring 1981）: 250.

Tyler, william R., trans. *The Letters of Franz Liszt to Olga von Mey–endorf 1871—1886*. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1979.

Walker. Alan. *Franz Liszt: the Man and His Music*. London: Barrie & Jenkins, 1970. 2nd ed. 1976.

——. *Franz Liszt: The Virtuoso Years. 1811—1847*. New York: Knopf, 1983.

——. "Liszt and the Schubert Song Transcriptions." *MQ* 67 （1981）: 50.

Winklhofer, Sharon. "Liszt, Marie d'Agoult, and the'Dante'So–nata." *19CM* 1（July 1977）: 15.

勒韦，卡尔

<u>作品集</u>

Carl Loewes Werke: Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge. Ed. M. Runze. Leipzig, 1899—1904. Reprint, 1970.

Althouse, Paul Leinbach. "Carl Loewe. 1796—1869: his Lieder, Bal–lads, and their Performance." Ph. D. dissertation. Yale University. 1971.

Brown, Maurice J. E. "Carl Loewe, 1796—1869." *MT* 110 （1969）: 357.

Elson, James. "Carl Loewe and the Nineteenth Century German Ballad." *National Association of Teachers of Singing Bulletin* 28 （1971）: 16.

马勒，古斯塔夫

<u>作品集</u>

G. Mahler: *Sämtliche Werke: Kritische Gesamtausgabe*. Ed. Internationale Gustav Mahler Gesellschaft. Vienna, 1960—.

Bauer–Lechner, Natalie. *Recollections of Gustav Mahler*. Ed. Peter Franklin. Trans. Dika Newlin. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1980.

Bekker, Paul. *Gustav Mahlers Sinfonien*. Berlin: Schuster & Loeffler, 1921.

Blaukopf, Kurt, ed. and comp. *Mahler: A Documentary Study*. New York: Oxford Univ. Press, 1976.

Cooke, Deryck. *Gustav Mahler: an Introduction to his Music*. London: Faber & Faber. 1980.

De La Grange, Henry–Louis. *Mahler*. Vol. 1. New York: Doubleday, 1973.

Del Mar, Norman. *Mahler's Sixth Symphony–A Study*. London: Eulenburg Books, 1979.

Floros, Constantin. *Gustav Mahler*. Vols. 1 and 2. Wiesbaden: Breit–kopf & Härtel. 1977.

Kennedy, Michael. *Mahler*. London: Dent. 1974, *1977.

McGrath, William. *Dionysian Art and Populist Politics in Austria*. New Haven:

Yale Univ. Press, 1974.

Mahler, Gustav. *Selected Letters of Gustav Mahler*. Ed. Knud Martner. Trans. Eithne Wilkins, Ernest Kaiser, and Bill Hopkins. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1979.

Mitchell, Donald. *Gustav Mahler: The Early Years*. London: Rockliff, 1958. Rev., ed. by Paul Banks and David Matthews. Berkeley: Univ. of California Press, 1980.

——. *Gustav Mahler: The Wunderhorn Years*. Boulder. Colorado: Westview Press, 1976.

Murphy. Edward W. "Sonata–rondo Form in the Symphonies of Gustav Mahler." MR 36 （1975）: 54.

Redlich, Hans F. *Bruckner and Mahler*. London: Dent, 1955. Rev. ed., 1970.

Reilly, Edward R. *Gustav Mahler and Guido Adler: Records of a Friend–ship*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1982.

Roman. Zoltan. "Structure as a Factor in the Genesis of Mahler's Songs." *MR* 35 （1974）: 157.

Schoenberg, Arnold. "Gustav Mahler." In *Style and Idea*. New York: Philosophical Library, 1950.

Stein, Erwin. "Mahler and the Vienna Opera." *Opera* 4 （1953）: 4, 145, 200, 281.

Truscott, Harold. "Some Aspects of Mahler's Tonalitv."*MMR* 87 （1957）: 203.

Walter, BruNo.*Gustav Mahler*. Trans. James Galston. London: 1937. Reprint, *1973.

Wellesz, Egon. "The Symphonies of Gustav Mahler." *MR* 1 （1940）: 2.

Werfel, Alma Mahler. *Gustav Mahler: Memories and Letters*. 3rd rev. and enl. ed., Ed. Donald Mitchell and Knud Martner. Trans. Basil Creighton. Seattle: Univ. of Washington Press, 1975.

Wiesmann, Šigrid, ed. *Gustav Mahler in Vienna*. London: Thames & Hudson, 1977.

马斯卡尼，彼得罗

Lawrence, D. H. Introduction to *Cavalleria rusticana*, by Giovanni Verga. London: J. Cape, 1928.

马斯内，朱尔

Budden, Julian. "Massenet and the French Tradition." *The Listener* 82 （1969）: 865.

Harding, James. *Massenet*. London: J. M. Dent, 1970.

梅于尔，埃蒂安纳-尼古拉

Charlton, David. "Motive and Motif: Méhul before 1791." *ML* 58 （1976）: 362.

Ringer, Alexander. "A French Symphonist at the Time of Bee–thoven: Etienne–Nicolas Méhul." MQ 37 （1951）: 543.

门德尔松，菲利克斯

作品集

Felix Mendelssohn-Bartholdy: Werke kritisch durchgese-hene Ausgabe. Ed. J. Rietz. Leipzig. 1874—1977.

Leipziger Ausgabe der Werke Felix Mendelssohn Bartholdys. Ed. Inter-nationale Felix-Mendelssohn-Gesellschaft. Leipzig. 1960—.

Dahlhaus, Carl, ed. *Das Problem Mendelssohn*. Regensburg: Gustav Bosse, 1974.

Devrient, Eduard. *My, Recollections of Felix Mendelssohn-Bartholdy and his Letters to Me*. Trans. Natalia Macfarren. London: Richard Bentley, 1869. Reprint, New York: Vienna House. 1972.

Godwin, Joscelyn. "Early Mendelssohn and Late Beethoven." *ML* 55 （1974）: 272.

Grossmann-Vendrey, Susanna. *Felix Mendelssohn-Bartholdy und die Musik der Vergangenheit*. Regensburg: Gustav Bosse, 1969.

Hiller. Ferdinand. *Mendelssohn Letters and Recollections*. Trans. M. E. von Glehn. 2nd ed. London: Macmillan. 1874. Reprint with intro. by Joel Sachs, New York: Vienna House, 1972.

Krummacher, Friedhelm. *Mendelssohn-der Komponist: Studien zur Kammermusik für Streicher*. Munich: W. Fink. 1978.

Kupferberg, Herbert. *The Mendelssohns: Three Generations of Genius*. New York: C. Scribner's Sons. 1972.

Mendelssohn. Felix. *Letters*. Trans. G. Selden-Goth. New York: Pantheon. 1945. Reprint, *1969.

Moscheles, Felix, trans. and ed. *Letters of Felix Mendelssohn to Ignaz and Charlotte Moscheles*. Boston: Ticknor, 1888. Reprint, Freeport, N. Y., Books for Libraries Press. 1970.

Pritchard. Brian W. "Mendelssohn's Chorale Cantatas: an Appraisal." *MQ* 62 （1976）: 1.

Seaton. Douglass. "The Romantic Mendelssohn: The Composition of *Die erste Walpurgisnacht*." *MQ* 68 （1982）: 398.

Thomas. Mathias. *Das Iustrumentalwerk Felix Mendelssohn Bartholdys; eine systematisch-theoretische Untersuchung unter besonderer Berücksichtigung der zeitgenössischen Musiktheorie*. Göttinger musikwissenschaftliche Arbeit, 4. Kassel: Bärenreiter-Antiquariat. 1972.

Todd. R. Larry. *Mendelssohn's Musical Education: A Study and Edition of his Exercises in Composition*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1983.

——. "Of Sea Gulls and Counterpoint: the Early Versions of Mendelssohn's *Hebrides* Overture." *19CM* 2 （March 1979）: 197.

Werner, Eric. *Mendelssohn: A New Image of the Composer and his Age*. New York: Macmillan. 1963.

Wolff Hellmuth Christian. "Mendelssohn and Handel." *MQ* 45 （1969）: 175.

梅尔卡丹特，萨维里奥

Notarnicola, Biagio. *Saverio Mercadante, biografia critica*. Rome: F. Francioni, 1945. Rev. and enl. ed., 1948, as *Saverio Mercadante nella gloria e nella luce*.

Walker, Frank. "Mercadante and Verdi." *ML* 33 （1952）: 311; 34 （1953）: 33.

迈耶贝尔，贾科莫

Becker, Heinz. *Giacomo Meyerbeer, Briefwechsel und Tagebücher*. Ber-lin: W. de Gruyter. 1960—.

Brent-Smith, A. E. "The Tragedy of Meyerbeer." *ML* 6 （1925）: 248.

Cooper. Martin. "Giacomo Meyerbeer." In *Fanfare for Ernest New man*. 38. Ed. Van Thal. London: A. Barker, 1955.

Dean. Winton. "Meyerbeer's Italian Operas." In *Music and Bibliog-raphy: Essays in Honour of Alec Hyatt King*, 170. Ed. Oliver Neighbour. New York: K. G. Saur, Clive Bingley, 1980.

Istel. Edgar. "Act IV of *Les Huguenots*." *MQ* 22 （1936）: 87.

Klein, John W. "Giacomo Meyerbcer （1791—1864）." *MR* 25 （1964）: 142.

莫纽什科，斯坦尼斯拉夫

作品集

S. Moniuszko: *Dziela* ［Works］. Ed. W. Rudziński. Kraków, 1965—.

Jachimecki. Zdzislaw. "S. Moniuszko and Polish Music." *Slavonic Review* 2 (1924): 533.

——. "Stanislaus Moniuszko." *MQ* 14 （1928）: 54.

Maciejewski, B. M. *Moniuszko, Father of Polish Opera*. London: Alle-gro Press, 1979.

Rudziński. Witold. *Moniuszko*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1972 [in Polish; includes bibliography and discography].

莫谢莱斯，伊格纳兹

作品目录

Thematisches Verzeichniss im Druck erschienenen Com-postitionen von Ignaz Moscheles. Leipzig, 1885. Reprint, 1966.

Moschelcs, Charlotte. *Life of Moscheles: with selections from his Diaries and Correspondence, by his Wife*. Trans. of *Aus Moscheles Leben*, Leipzig, 1872. Adapted from German by A. D. Coleridge. London: Hurst and Blackett, 1873. Reissued as *Recent Music and Musicians as Described in the Diaries and Correspondence of Ignatz Moscheles*. New York: Da Capo Press, 1970.

Moscheles, Felix, ed. *Letters of Felix Mendelssohn to Ignaz and Char-lotte Moscheles*. Boston: Ticknor, 1888.

Roche, Jerome. "Ignaz Moscheles: 1794—1870." *MT* 111 （1970）: 264.

穆索尔斯基，莫杰斯特

作品集

M. P. Musorgsky: Polnoye sobraniye sochineniy [Com-plete Collection of His Works] . Ed. Pavel Lamm. Moscow: 1928—1934. Reprint, 1969.

Brown. Malcolm Hamrick. *Musorgsky, in Memoriam, 1881—1981*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1982.

Calvocoressi, M. D. *Modest Mussorgsky: his Life and Works*. Rev. by Gerald Abraham. London: J. M. Dent, *1974.

Frankenstein. Alfred. "Victor Hartmann and Modeste Mussorgsky." *Mo* 25 (1939): 268.

Leyda, Jay, and Sergei Bertensson, eds. *The Musorgsky Reader: a Life of M. P. Musorgsky in Letters and Documents*. New York: W. W. Norton, 1947. Reprint. 1970.

Lloyd-Jones. David. Boris *Godunov: Critical Commentary*. London: Oxford Univ. Press. 1975.

Oldani. Robert W. "Boris Godunov and the Censor." 19*CM* 2 （1978—1979）: 245.

奥芬巴赫，雅克

Faris, Alex. *Jacques Offenbach*. Boston: Faber & Faber, 1980.

Harding, James. *Jacques Offenbach: A Biography*. New York: River-run Press, 1980, *1981.

Lamb, Andrew. "How Offenbach Conquered London." *Opera* 20 （1969）: 932.

MacClintock, L., trans. *Orpheus in America: Offenbach's Diary of His Journey to the New World*. Bloomington, Indiana: Indiana Univ. Press, 1957.

帕格尼尼，尼科洛

作品集

Edizione nazionale delle opere di Niccolò Paganini. Rome: Istituto italiano per la storia della musica, 1976—1980.

Courcy, Geraldine I. C. de. *Paganini, the Genoese*. Norman, Okla-homa: Univ. of Oklahoma Press. 1957. Reprint. 1977.

Kendall, Alan. *Paganini: A Biography*. London: Chappell, 1982.

Kirkendale, Warren. "'Segreto comunicato da Paganini'." JAMS 18 （1965）: 394.

Pulver, Jeffrey. *Paganini, the Romantic Virtuoso*. London: H. Joseph, 1936. Reprint, 1970.

Stratton. Stephen S. *Nicolo Paganini: his Life and Works*. London: "The Strad" Office. 1907. Reprint. 1971.

Výborný, Zdeněk. "The Real Paganini." *ML*42 （1961）: 348.

普契尼，贾科莫

作品目录

Hopkinson, Cecil. *Bibliography of the Works of Gia-como Puccini 1888—1924,*

New York: Broude Bros., 1968.

Ashbrook, William. *The Operas of Puccini*. London: Cassell, 1968.

Carner, Mosco. "Giacomo Puccini." in *The New Grove Masters of Italian Opera*, 311. New York: W. W. Norton, *1983.

——. *Puccini: a Critical Biography*. New York: Knopf, 1959. Rev ed., 1974.

Greenfeld, Howard. *Puccini: a Biography*. New York: Putnam, 1980.

Macdonald, Ray S. *Puccini, King of Verismo*. New York: Vantage Press, 1973.

Marek, George R. *Puccini: a Biography*. New York: Simon and Schuster, 1951.

Sartori, Claudio, ed. *Puccini*. Milan: Ricordi, 1959.

雷哈，安东

作品目录

Šotolová, Olga. *Antonín Reicha*. Prague: Editio Supraphon, 1977.

Newman. William. S. *The Sonata Since Beethoven: The Third and Final Volume of a History of the Sonata Idea*. Chapel Hill: Univ. of North Car–olina Press. 1969. Rev. 2nd ed. *1972. RCV. 3rd ed., New York: W. W. Norton, 1983.

Prod'homme, J. –G. "From the Unpublished Autobiography of Anton Reicha." *MQ* 22 （1936）: 339.

里斯，费迪南德

作品目录

Hill, Cecil. *Ferdinand Ries, A Thematic Catalogue*. Univ. of New England Monographs 1. Armidale, New South Wales: Univ. of New England, 1977.

Hill, Cecil. "Ferdinand Ries: a Preliminary List of Correspondence." *Fontes artis musicae* 23 （1976）: 7.

McArdle, Donald W. "Beethoven and Ferdinand Ries." *ML* 46 （1965）: 23.

里姆斯基–科萨科夫，尼古拉

Abraham, Gerald. "Arab Melodies in Rimsky–Korsakov and Boro–din." *ML* 56 （1975）: 313.

——. "*Pskovityanka*: the Original Version of Rimsky–Korsakov's First Opera." *MQ* 54 （1968）: 58.

——. *Rimsky–Korsakov: A Short Biography*. London: Duckworth 1945. Reprint AMS Press, n. d.

——. "Rimsky–Korsakov as Self Critic" and "Rimsky–Korsa–kov's Songs." In *Slavonic and Romantic Music*,195ff. New York: St. Martin's Press, 1968.

——. "Rimsky–Korsakov's First Opera," "Rimsky–Korsakov's Gogol Operas." "Snow Maiden," "Sadko," "The Tsar's Bride "Kitezh," and "The Golden Cockerel." In studies in *Russian Music*, 142ff. London: William Reeves, 1936. Reprint, Scholarly, 1976.

——. "Satire and Symbolism in *The Golden Cockerel*." *ML* 52 （1971）: 46.

Feinberg. Saul. "Rimsky–Korsakov's Suite from *Le coq d'or*." *MR* 30 （1969）: 47.

Garden, Edward. "Three Russian Piano Concertos," *ML* 60 （1979）: 166.

罗西尼，焦阿基诺

作品集

Quaderni: rossiniani. 19 vols. Pesaro: Fondazione Possini, 1954—1976.

Editione critica delle opere di Gioachino Rossini. ed. B. Cagli, P. Gossctt. A. Zedda. Pesaro: Fondazione Rossini, 1982.

Gossett, Philip. "Gioachino Rossini." In *The New Grove Masters of Italian Opera*, 1. New York: W. W. Norton, *1983.

——. "Gioachino Rossini and the Conventions of Composition." *AcM* 42 （1970）: 48.

——. "The Overtures of Rossini." *19CM* 3 （July 1979）: 3.

——. "Rossini in Naplcs: Some Major Works Recovered." *MQ* 54 （1968）: 316.

Michotte, Edmond. *Richard Wagner's Visit to Rossini* （*Paris, 1860*） Trans. Herbert Weinstock. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1968.

Stendhal ［Marie Henri Beyle］. *Vie de Rossini*. Paris, 1824. Rev. by Henri Prunières. Paris, 1922. Trans. Richard N. Coe. Seattle: Univ. of Washington Press, *1972.

Weinstock, Herbert. *Rossini: a Biography*. New York: A. A. Knopf, 1968.

鲁宾斯坦，安东

Abraham, Gcrald. "Anton Rubinstein: Russian Composer." *MT* 86 （1945）: 361

Bennigsen, Olga, The Brothers Rubinstein and their Circle." *MQ* 25 （1939）: 407.

Maclean, Charles. "Rubinstein as Composer for the Pianoforte." *PMA* 39 （1912—13）: 129.

圣–桑，卡米尔

作品目录

Catalogue général et thématique des oeuvres de Saint–Saëns. Paris: Durand, 1897. Rev. ed., 1908.

Fallon. Daniel. "Saint–Saëns and the *Concours de composition musicale* in Bordeaux." *JAMS* 31 （1978）: 309.

Harding, James. *Saint–Saëns and his Circle*, London: Chapman & Hall, 1965.

Lylc. Watson. *Camille Saint–Saëns: His Life and Art*. London: Kegan Paul, 1923. Reprint, Greenwood Press, n. d.

舒伯特，弗朗茨

作品集

Franz Schuberts Werke: Kritisch durcshesehene Gesam–tausgabe. Ed. E. Mandyczewski, J. Brahms, and oyhers. Leipzig, 1884—1997. Reprint, 1964—1969.

Franz Schubert: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Ed. W. Dürr, A. Feil, C. Landon, and others. Kassel, 1964—.

作品目录

Deutsch, Otto Erich, ed. *Schubert: Thematic Cata–logue of All His Works*. London: Dent, 1951.

——. *Franz Schubert: Thematiches Verzeichnis seiner Werke in chron–ologischer Folge*. Kassel: Bärenreiter, 1978.

Abraham, Gerald, ed. *The Music of Schubert*. New York: Norton, 1947. Reprint, 1969.

Armitage–Smith, Julian. "Schubert's *Winterreise*, Part I: the Sources of the Musical Text." *MQ* 60 （1974）: 20.

Badura–Skoda, Eva, and Peter Branscombe, eds. *Schubert Studies: Problems of Style and Chronology*. Cambridge, New York: Cambridge Univ. Press, 1982.

Biba, Otto. "Schubert's Position in Viennese Musical Life." *19CM* 3 （November 1979）: 106.

Brown, Maurice, J. E. *Schubert: a Critical Biography*. London: Mac–millan, 1958. Reprint, Da Capo, 1977.

——. "Schubert: Discoveries of the Last Decade." *MQ* 47 （1961）: 293.

——. "Schubert: Discoveries of the Last Decade." *MQ* 57 （1971）: 351.

Brown, Maurice, J. E. with Eric Sams. *The New Grove Schubert*. New York: W. W. Norton, *1983.

Chusid, Martin. *Schubert, Symphony in B minor* （"*Unfinished*"）. Nor–ton Critical Score. New York: Norton, *1968.

—— "Schubert's Overture for String Quintet and Cherubini's Overture to *Faniska*." *JAMS* 15 （1962）: 78.

Citron, Marcia J. "Schubert's Seven Complete Operas: a Musico–dramatic Study." University of North Carolina, Ph. D. dissertation, 1971.

Cone, Edward T. "Schubert's Promissory Note." *19CM* 5 （Spring 1982）: 233.

Coren, Daniel. "Ambiguity in Schubert's Recapitulations." *MQ* 60 （1974）: 568.

Deutsch, Otto Erich, ed., *The Schubert Reader: a Life of Franz Schu–bert in Letters and Documents*. Trans. Eric Blom. New York: W. W. Norton, 1947.

——, ed. *Schubert: a Documentary Biography*. Trans. Eric Blom. London: J. M. Dent, 1946. Reprint, Da Capo, 1977.

——, ed. *Schubert: Memoirs by his Friends*. London: A. and C. Black, 1958.

Dürr, Walther. "Schubert and Johann Michael Vogl: A Reap–praisal." *19CM* 3 （November 1979）: 126.

Georgiades, Thrasybulos. *Schubert: Musik und Lyrik*. Gottingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1967.

Griffel, L. Michael. "A Reappraisal of Schubert's Methods of Com–position." *MQ* 63 （1977）: 186.

Landon, Christa. "New Schubert Finds." *MR* 31 （1970）: 215.

Lewin, David. "*Aufdem Flusse*: Image and Background in a Schubert Song." *19CM* 6 （Summer 1982）: 47.

Mann, Alfred. "Schubert's Lesson with Sechter." *19CM* 6 （Fall 1982）: 159.

Newman, William S. "Freedom of Tempo in Schubert's Instrumen-tal Music." *MQ* 61 （1975）: 528.

Reed, John. "'Die Schöne Müllerin' Reconsidered." *ML* 59 （1978）: 411.

Rifkin, Joshua. "A Note on Schubert's Great C-Major Symphony." *19CM* 6 （Summer 1982）: 13.

Sams, Eric. "Schubert's Illness Re-examined." *MT* 121 （1980）: 15.

Solomon, Maynard. "Schubert and Beethoven." *19CM* 3 （Novem-ber 1979）: 114.

Webster, James. "Schubert's Sonata Form and Brahms's First Matu-rity." *19CM* 2 （July 1978）: 18; 3 （July 1979）: 52.

Winter, Robert. "Schubert's Undated Works, a New Chronology." *MT* 119（1978）: 498.

舒曼，克拉拉

Chissell, Joan. *Clara Schumann: A Dedicated Spirit*. New York: Tap-linger, 1983.

Höcker, Karla. *Das Leben von Clara Schumann, geb. wieck*. Berlin: Klopp, 1975.

Litzmann, Berthold, ed. *Letters of Clara Schumann and Johannes Brahms, 1853—1896*. New York: Longmans, Green, 1927, *1974.

——. *Clara Schumann: an Artist's Life based on Material found in Dia-ries and Letters*. Trans. Grace E. Hadow. London: Macmillan, 1913. Reprint, 1972.

Pettler, Pamela Suskind. "Clara Schumann's Recitals, 1832—1850." *19CM* 4 （1980—81）: 70-76.

Suskind, Pamela. "Clara Wieck Schumann as Pianist and Composer: A Study of her Life and Works." Ph. D. dissertation, University of Cal-ifornia at Berkeley, 1977.

舒曼，罗伯特

作品集

Robert Schumann: Werke. Ed. Clara Schumann, Johannes Brahms, and others. Leipzig, 1881—1893.

作品目录

Hoffman, Kurt, and Siegmar Keil. *Robert Schumann: Thematisches Verzeichnis, sämtlicher im Druck erschienenen musikalischen Werke mit Angabe des Jahres ihres Entstehens und Erscheinens*. Hamburg: Schuberth, 1982.

Abraham, Gerald, ed. *Schumann: a Symposium*. London: Oxford Univ. Press, 1952. Reprint, Greenwood Press, 1977.

Alf, Julius, and Joseph A. Kruse. *Robert Schumann, Universalgeist der Romantik: Beiträge zu seiner Persönlichkeit und seinem Werk*. Düsseldorf: Droste, 1981.

Chissell, Joan. *Schumann*. London: Dent, 1948. Rev. ed., 1967.

Dümling, Albrecht, ed. *Heinrich Heine, vertont von Robert Schumann*. Munich:

Kindler, 1981.

Finson, Jon. "The Sketches for Robert Schumann's C Minor Sym–phony." *Journal of Musicology* 1 （1982）: 395.

Hallmark, Rufus. *The Genesis of Schumann's 'Dichterliebe': a Source Study*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1979.

——. "The Sketches for *Dichterliebe*." *19CM* 1 （1977—1978）: 110.

Lippman, Edward A. "Theory and Practice in Schumann's Aesthet–ics." *JAMS* 17 （1964）: 310.

Maniates, Maria R. "The D minor Symphony of Robert Schu–mann." In *Festschrift für Walter Wiora*, 441. Ed. Ludwig Finscher and Christoph–Hellmut Mahling. Kassel: Bärenreiter, 1967.

Niecks, Friedrich. *Robert Schumann*. Ed. Christina Niecks. London: Dent, 1925. Reprint, AMS Press, n. d.

Plantinga, Leon. *Schumann as Critic*. New Haven: Yale Univ. Press, 1967. Reprint, 1977.

——. "Schumann's View of Romantic." *MQ* 52 （1966）: 221.

Pleasants, Henry, ed. *The Musical World of Robert Schumann, a Selec–tion from his own Writings*. New York: St. Martin's Press, 1965.

Roesner, Linda Correll. "Schumann's Revisions in the First Move–ment of the Piano Sonata in G Minor, Op. 22." *19CM* 1 （1977）: 197.

——. "The Autograph of Schumann's Piano Sonata in F minor, Opus 14." *MQ* 61 （1975）: 98.

Sams, Eric. *The Songs of Robert Schumann*. London: Methuen, 1969. 2nd ed., 1975.

Schumann, Robert. *Briefe*. Ed. G. Jansen. Leipzig: Breitkopf and Härtel, 1904.

——. *Early Letters*. Trans. May Herbert. London: George Bell, 1888.

——. Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Ed. M. Kreisig. Leipzig: Breitkopf and Härtel, 1914.

——. *Music and Musicians*. Trans. Fanny Raymond Ritter. Lon–don: Wm. Reeves, n. d.

——. *On Music and Musicians*. Ed. Konrad Wolff. New York: McGraw Hill, 1964, *1982.

Siegel, Linda. "A Second Look at Schumann's *Genoveva*." *MR* 36 （1975）: 17.

Thym, Jurgen. "The Solo Song Settings of Eichendorff's Poems by Schumann and Wolf." Ph. D. dissertation, Case Western Reserve Uni–versity, 1974.

Walker, Alan, ed. *Robert Schumann: the Man and his Music*. London: Barrie & Jenkins, 1972. 2nd ed., 1976.

Walsh, Stephen. *The Lieder of Schumann*. New York: Praeger, 1972.

Wasielewski, Wilhelm von. *Life of Robert Schumann*. Trans. A. L. Alger, 1871. Reprint, Detroit: Information Coordinators, 1975.

斯美塔那，贝德里希

作品集

Souborná dila Bedricha Smetany [Smetana's Collected Works] . Ed. Nejedlý, Ostrčil, and others. Prague, 1924—.

Abraham, Gerald. "The Genesis of the Bartered Bride." *ML* 28 (1947) : 36.

Clapham, John. "'Dalibor': an Introduction." *Opera* 27 (1976) : 890.

——. *Smetana*. London: Dent, 1972.

Tiersot, Julien. *Smetana*. Paris: Henri Laurens, 1926.

施波尔，路易斯

作品目录

Göthel, Folker. *Thematisch-Bibliographisches Ver-zeichnis der Werke von Louis Spohr*. Tutzing: Hans Schneider, 1981.

Berrett, Joshua, ed. *Louis Spohr 1784—1859: Three Symphonies 4, 6, 7*. Introductory essay, pp. xi-xxxi. New York: Garland, 1980.

Brown, Clive. "Spohr's 'Jessonda.'" *MT* 121 (1980) : 94.

Gorrell, Lorraine. "The Songs of Louis Spohr." *MR* 39 (1978) : 31.

Pleasants, Henry, ed. *The Musical Journey of Louis Spohr*. Norman: Univ. of Oklahoma Press, 1961.

Spohr, Louis. *Selbstbiographie*. 1860. English trans, as *Louis Spohr's Autobiography*. London: Reeves & Turner, 1865. Reprint, 1969.

斯蓬蒂尼，加斯帕雷

Abraham, Gerald. "The Best of Spontini." *ML* 23 (1942) : 163.

施特劳斯，小约翰

作品集

Johann Strauss (*Sohn*) . *Gesamtausgabe*. Ed. Fritz Racek. Vienna: Universal, 1967—1982.

作品目录

Flamme, Chr., ed. *Verzeichnis der sämtlichen, im Druck erschienenen Kompositionen von Johann Strauss* (*Vater*) *, Johann Strauss* (*Sohn*) *, Josef Strauss und Eduard Strauss*. Wallufbei Wiesbaden: M. Sandig, 1972.

Weinmann, Alexander, ed. *Verzeichnis sämtlicher Werke von Johann Strauss, Vater und Sohn*. Vienna: L. Krenn, 1956.

Fantel, Hans. *Johann Strauss: Father and Son, and their Era*. Newton Abbot: David & Charles, 1971.

Gartenberg, Egon. *Johann Strauss; the End of an Era*. University Park, Penn: Pennsylvania State Univ. Press, 1974.

施特劳斯，理查

作品集

Richard Strauss Lieder Gesamtausgabe. Ed. Franz Tren–ner. Fürstner: Boosey & Hawkes, 1964—1965.

作品目录

Mueller von Asow, E. H. *Richard Strauss: thematisches Verzeichnis*. Vienna: Doblinger, 1955—1966.

Armstrong, Thomas. *Strauss' Tone Poems*. London: Oxford Univ. Press, 1931.

Birkin, Kenneth W. "Strauss, Zweig and Gregor: Unpublished Let–ters." *ML* 56（1975）: 180.

Del Mar, Norman. *Richard Strauss: a Critical Commentary on his Life and Works*. Philadelphia: Chilton Book, 1962—1973. Reprint with correc–tions, 1978.

Jefferson, Alan. *The Life of Richard Strauss*. Newton Abbot: David & Charles, 1973.

——. *The Lieder of Richard Strauss*. New York: Praeger, 1972.

Kennedy, Michael. *Richard Strauss*: London: Dent, 1976.

Mann, William. *Richard Strauss: a Critical Study of the Operas*. Lon–don: Cassell, 1964.

Myers, Rollo, ed. *Richard Strauss & Romain Rolland: Correspondence*. Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press, 1968.

Newman, Ernest. *Richard Strauss*. London: J. Lane, 1908. Reprint, 1970.

Petersen, Barbara E. *Ton und Wort: the Lieder of Richard Strauss*. Ann Arbor: UMI Press, 1980.

Schuh, Willi and Franz Trenner. *Correspondence: Hans von Bülow and Richard Strauss*. Trans. Anthony Gishford. London: Boosey & Hawkes, 1955.

Strauss, Richard. *The Correspondence between Richard Strauss and Hugo von Hofmannsthal*. Trans. Hanns Hammelmann and Ewald Osers. Lon–don: Collins, 1961, *1981.

柴科夫斯基，彼得 · 伊里奇

作品集

P. I. Tchaikovsky: Polnoye sobraniye sochineniy ［Com–plete Edition of Compositions］. Moscow and Leningrad, 1940—1971.

作品目录

Jurgenson, B. *Catalogue thématique des oeuvres de P. Tschaïkowsky*. New York: Am–Rus Music, n. d.

Abraham, Gerald, ed. *Tchaikovsky: a Symposium*. London: L. Drum–mond, 1945. Reprint, 1979.

——. "Tchaikovsky." In *Masters of Russian Music*. Ed. M. D. Cal–vocoressi and G. Abraham, 249. London: Wm. Reeves, 1936.

——. "Tchaikovsky Revalued." In *Studies in Russian Music*, 334. London:

Win. Reeves, 1936.

——. *The Music of Tchaikovsky*. New York: W. W. Norton, 1946, *1974.

——. "The Programme of the *Pathétique* Symphony" and "*Eugene Onegin* and Tchaikovsky's Marriage." In *On Russian Music*, 143, 225. London: Wm. Reeves, 1939.

Brown, David. *Tchaikovsky: I: The Early Years, 1840—1874*. New York: W. W. Norton, 1978.

——. *Tchaikovsky: The Crisis Years, 1874—1878*. New York: W. W. Norton, 1982.

Fiske, Roger. "Tchaikovsky's Later Piano Concertos." *Musical Opinion* 62 (1938): 17, 114, 209.

Friskin, James. "The Text of Tchaikovsky's B flat minor Concerto." *ML* 50 (1969): 246.

Garden, Edward. "Tchaikovsky and Tolstoy." *ML* 55 （1974）: 307.

——. "Three Russian Piano Concertos." *ML* 60 （1979）: 166.

Orlova, Alexandra. "Tchaikovsky: the Last Chapter." *ML* 62 （1981）: 125.

Tchaikovsky, Peter Ilyich. *Letters to his Family: an Autobiography*. Trans. Galina von Meck. New York: Stein & Day, 1981.

Warrack, John. *Tchaikovsky*. London: Hamish Hamilton, 1973.

Weinstock, Herbert. *Tchaikovsky*. New York: A. A. Knopf, 1946. Reprint, Da Capo, 1980.

Westrup, Jack. "Tchaikovsky and the Symphony." *MT* 81 （1940）: 249.

托马，昂布鲁瓦

Cooper, Martin. "Charles Louis Ambroise Thomas." In *The Music Masters*, Vol. 2, 189. Ed. A. L. Bacharach. London: Cassell, 1957—1958.

Dean, Winton. "Shakespeare and Opera." In *Shakespeare in Music*. Ed. Phyllis Hartnoll. London: Macmillan, 1964.

托马谢克，瓦克拉·扬

Kahl, Willi. "Das lyrische Klavierstück Schuberts und seiner Vor-gänger seit 1810." *Archiv. für Musikwissenschaft* 3 （1921）: 56.

Loft, Abram, ed. "Excerpts from the Memoirs of J. W. Tomas-chek." *MQ* 32 (1946): 244.

Simpson, Adrienne. "Beethove through Czech Eyes." *MT* 111 （1970）: 1203.

Simpson, Adrienne and Sandra Horsfall. "A Czech Composer Views his Contemporaries." *MT* 115 （1974）: 287.

威尔第，朱塞佩

作品集

The Works of Giuseppe Verdi. Ed. Philip Gossctt and others. Chicago: Univ. of Chicago Press, and Milan: Ricordi, 1983—.

作品目录

Chusid, Martin. *A Catalog of Verdi's Operas*. Hack-ensack, New Jersey: J. Boonin,

1974.

Hopkinson, Cecil. *A Bibliography of the Works of Giuseppe Verdi*, 1813—1901. 2 vols. New York: Broude Bros., 1973, 1978.

Badacsonyi, George. "Verdi's Two *Macbeths*." *Opera* 27 （1976）: 108.

Baldini, Gabriele. *The Story of Giuseppe Verdi*. Cambridge: Cam-bridge Univ. Press, 1980.

Budden, Julian. *The Operas of Verdi*. 3 vols. New York: Praeger, 1973—1982.

——. "The Two Traviatas." *PRMA* 99 （1972—1973）: 43.

Chusid, Martin. "Drama and the Key of F Major in *La traviata*." In *3° Congresso internazionale di studi verdiani*. 89. Milan. 1972.

——. "The Organization of Scenes with Arias: Verdi's Cavatinas and Romanzas." In *1° Congresso internazionale di studi verdiani*. 132. Vcn-ice, 1966.

——. "Rigoletto and Monterone: a Study in Musical Drama-turgy." *International Musicological Society Congress Report 11*, 325. Copenhagen: 1972.

Cone, Edward T. "The Stature of *Falstaff*: Technique and Content in Verdi's Last Opera." *Center* 1 （1954）: 17.

Gossett, Philip. "Verdi, Ghislanzoni, and *Aïda*: the Uses of Conven-tion," *Critical Inquiry* 1 （1974）: 291.

Hopkinson, Cecil. "Bibliographical Problems concerned with Verdi and his Publishers." In *1° Congresso internazionale di studi verdiani*, 431. Venice: 1966.

Kerman, Joseph. "Verdi's Use of Recurring Themes." In *Studies in Music History: Essays for Oliver Strunk*, 495. Ed. Harold S. Powers. Princeton: Princeton Univ. Press, 1968.

Kimbell, David. *Verdi in the Age of Italian Romanticism*. Cambridge: Cambridge Univ. Press. 1981.

Lawton, David. "On the'Bacio'Theme in *Otello*." *19CM* 1 （1977—1978）: 211.

Mendelsohn, Gerald. "Verdi the Man and Verdi the Dramatist." *19CM* 2 （1978—1979）: 110 and 214.

Noske, Frits. "Ritual Scenes in Verdi's Operas." *ML* 54 （1973）: 415.

Osborne, Charles. *The Complete Operas of Verdi*. London: Victor Gollancz, 1969, *1977.

——. *Letters of Giuseppe Verdi*. London: Victor Gollancz, 1971.

Porter, Andrew. "Giuseppe Verdi." In *The New Grove Masters of Italian Opera*, 193. New York: W. W. Norton, *1983.

——. "*Les vêpres siciliennes*: New Letters from Verdi to Scribe." *19CM* 2 （1978—1979）: 95.

——. "The Making of Don Carlos." *PRMA* 98 （1971—1972）: 73.

Rosen, David. "Verdi's 'Liber scriptus' Rewritten" *MQ* 55 （1969）: 151.

Rosen, David and Andrew Porter, eds. *Verdi's* Macbeth: A *Source-book*. New York: W. W. Norton, 1984.

Sabbeth, Daniel. "Dramatic and Musical Organization in *Falstaff*." In *3° Congresso*

internazionale di studi verdiani, 415. Milan: 1972.

Toye, Francis. *Giuseppe Verdi: his Life and Works*. London: W. Hei-nemann, 1931, 1946. Reprint, Vienna House, 1972.

Walker, Frank. *The Man Verdi*. New York: Alfred A. Knopf, 1962, *1982.

Weaver, William. *Verdi: a Documentary Study*. London: Thames & Hudson, 1977.

Weaver, William, and Martin Chusid, eds. *The Verdi Companion*. New York: W. W. Norton, 1979.

Werfel, Franz, and Paul Stefan. *Verdi: the Man in his Letters*. New York: L. B. Fischer, 1942. Reprint, Scholarly, n. d.

瓦格纳，理查

作品集

Richard Wagners Werke. Ed. M. Balling. Leipzig, 1912—1929. Reprint, 1971.

R. Wagner: Sämtliche Werke. Ed. Carl Dahlhaus, Egon Voss, and oth-ers. Mainz, 1970—.

作品目录

Deathridge, John, Martin Geck, and Egon Voss, eds. *Richard Wagner Werk-Verzeichnis*, in prep.

Kastner, Emerich, ed. *Wagner-Catalog: Chronologisches Verzeichniss*. Offenbach a / M, 1878. Reprint, Hilversum: Frits Knuf, 1966.

Bailey, Robert "The Structure of the Ring and its Evolution" *19CM* 1 （July 1977）: 48.

——. "Wagner's Musical Sketches for *Siegrieds Tod*." In *Studies in Music History: Essays for Oliver Strunk*, 459. Ed. Harold S. Powers. Princeton: Princeton Univ. Press, 1968.

Barth, Herbert, Dietrich Mack, and Egon Voss. *Wagner: a Documen-tary Study*. New York: Oxford Univ. Press, 1975.

Bergfeld, Joachim, ed. *The Diary of Richard Wagner, 1865—1882: the Brown Book*. Trans. George Bird. London: Victor Gollancz, 1980.

Burbridge, Peter, and Richard Sutton, eds. *The Wagner Companion*. New York: Cambridge Univ. Press," 1979.

Burk, John Naglee, ed. *Letters of Richard Wagner: the Burrell Collec-tion*. New York: Macmillan, 1950. Reprint, Vienna House, 1972.

Dahlhaus, Carl. *Richard Wagner's Music Dramas*. Trans. Mary Whit-tall. New York: Cambridge Univ. Press, *1979.

——. "Wagner and Program Music." *Studies in Romanticism* 9 （1970）: 3.

Deathridge, John. *Wagner's Rienzi: a Reappraisal Based on a Study of the Sketches and Drafts*. Oxford: Clarendon Press, 1977.

Deathridge, John and Carl Dahlhaus. *The New Grove Wagner*. New York: W. W. Norton, *1984.

Debussy, Claude. "Richard Wagner." In *Monsieur Croche the dilet-tante Hater*.

London: Noel Douglas, 1927. Reprinted in *Three Classics in the Aesthetic of Music*. New York: Dover, 1962.

Donington, Robert. *Wagner's 'Ring' and its Symbols: the Music and the Myth*. London: Faber & Faber, 1963. Revised ed., St. Martins Press, 1974.

Förster–Nietzsche, Elisabeth. *The Nietzsche–Wagner Correspondence*. Trans. Caroline V. Kerr. Intro. by H. L. Mencken. New York: Boni & Liveright, 1921. Reprint *1970.

Gál, Hans. *Richard Wagner*. Trans. Hans–Hubert Schönzeler. Lon–don: Victor Gollancz, 1976.

Gregor–Dellin, Martin, and Dietrich Mack, eds. *Cosima Wagner's Diaries*. Trans. Geoffrey Skelton. New York: Harcourt Brace Jovano–vich, 1978—1979.

Heckel, Karl, ed. *Letters of Richard Wagner to Emil Heckel, with a Brief History of the Bayreuth Festivals*. Trans. Wm. Ashton Ellis. London: Richards, 1899.

Holloway, Robin. *Debussy and Wagner*. London: Eulenburg, 1979.

Hutcheson, Ernest. *A Musical Guide to the Richard Wagner Ring of the Nibelung*. New York: Simon and Schuster, 1940. Reprint, 1972.

Jacobs, Robert, trans. *Three Wagner Essays* [*Music of the Future; On Conducting; On Performing Beethoven's Ninth Symphony*] . London: Eulenburg, 1979, *1982.

Lenrow, Elbert, ed. and trans. *The Letters of Richard Wagner to Anton Pusinelli*. New York: Knopf, 1932. Reprint, 1972.

Lippman, Edward A. "The Esthetic Theories of Richard Wagner." *MQ* 44 (1958) : 209.

Mann, Thomas. "The Sufferings and Greatness of Richard Wag–ner." In *Thomas Mann: Past Masters and other Papers*, 15–96 Trans. H. T. Lowe–Porter. New York: A. A. Knopf, 1933.

Michotte, Edmond. *Richard Wagner's Visit to Rossini* (*Paris, 1860*) . Trans. Herbert Weinstock. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1968.

Mitchell, William J. "The Tristan Prelude: Techniques and Struc–ture." *MF* 1 (1967) : 162–203.

Newcomb, Anthony. "The Birth of Music out of the Spirit of Drama." *19CM* 5 (Summer 1981) : 38.

Newman, Ernest. *The Life of Richard Wagner*. 4 vols. London: Cas–sell, 1933—1947. Reprint, 1976, *1976.

——. *The Wagner Operas*. New York: Knopf, 1949. Reprint, 1963. [Published in England under the title *Wagner Nights*.]

——. *Wagner as Man and Artist*. London: Jonathan Cape, 1913. Reprint, 1969.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *The Birth of Tragedy and The Case of Wagner*. Trans., commentary Walter Kaufmann. New York: Vintage Books, 1967.

Porges, Heinrich. *Wagner Rehearsing the "Ring": An Eye–Witness Account of the Stage Rehearsals of the First Bayreuth Festival*. Trans. Robert L. Jacobs. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1983.

Rayner, Robert Macey. *Wagner and Die Meistersinger*. London: Oxford Univ. Press, 1940.

Shaw, George Bernard. *The Perfect Wagnerite: a Commentary on the Nibelung's Ring*. London, 1898. Reprint, 1972.

Siegel, Linda. "Wagner and the Romanticism of E. T. A. Hoff-mann." *MQ* 51 (1965): 597.

Skelton, Geoffrey. *Wagner at Bayreuth: Experiment and Tradition*. New York: Braziller, 1965. Rev. and Enl., 1976.

Terry, Edward M. *A Richard Wagner Dictionary*. New York: Wilson, 1939. Reprint, 1971.

Wagner, Richard. *Correspondence of Wagner and Liszt*. Trans. Francis Hueffer. London: H. Grevel, 1888. Reprint, Greenwood Press, n. d.

——. *Die Briefe Richard Wagner an Judith Gautier, mit einer Einlei-tung, "Die Freundschaft Richard Wagners mit Judith Gautier*." Ed. Willi Schuh. Erlenbach-Zürich, Leipzig: Rotapfel-Verlag, 1936.

——. *Family Letters of Richard Wagner*. Trans. Wm. Ashton Ellis. London: Macmillan, 1911. Reprint, New York: Vienna House, 1971.

——. *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Ed. W. Golfer. Berlin and Leipzig: Bong & Co., ca. 1926.

——. *My Life*. Trans. Andrew Grey. Ed. Mary Whittall. New York: Cambridge Univ. Press, 1983.

——. *Prose Works*. Trans. Wm. Ashton Ellis. London, 1892. Reprint, New York: Broude Bros., 1966.

——. *Richard to Minna Wagner: Letters to his First Wife*. New York: Scribner's, 1909. Reprint, New York: Vienna House, 1972.

——. *Richard Wagner to Mathilde Wesendonck*. Trans. Wm. Ashton Ellis. New York: C. Scribner's Sons, 1905. Reprint, Boston: Milford House, 1971.

——. *Wagner on Music and Drama: a Compendium of Richard Wag-ner's Prose Works*. Ed. Albert Goldman and Evert Sprinchorn. Trans. Wm. Ashton Ellis. New York: Dutton, 1964. Reprint, Da Capo Press, 1981.

Westernhagen, Curt von. *The Forging of the 'Ring': Richard Wagner's Composition Sketches. for Der Ring des Nibelungen*. Trans. Arnold and Mary Whittall. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1976.

——. *Wagner: a Biography*. Trans. Mary Whittall. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1978.

Wolzogen, Hans Paul, Freiherr von. *Guide through the Music of R. Wagner's 'The Ring of the Nibelung.'* Trans. E. von Wolzogen. 3rd ed. Leipzig, 1877.

韦伯，卡尔 · 马利亚 · 冯

作品集

Carl Maria von Weber: Musikalische Werke: erste kri-tische Gesamtausgabe. Ed. H.

J. Moser. Augsburg and Cologne: Benno Filser, 1926.

作品目录

Jähns, Friedrich Wilhelm. *Carl Maria von Weber in seinen Werken: Chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner sämmtlichen Compositionen*. Berlin: Robert Lienau, 1871. Reprint, 1967.

Abraham, Gerald. "Weber as Novelist and Critic." *MQ* 20 （1934）: 27.

Englander, Richard. "The Struggle between German and Italian Opera at the Timc of Weber." *MQ* 31 （1945）: 479.

Jones, Gaynor G. "Weber's 'Secondary Worlds': the Later Operas of Carl Maria von Weber." *IRASM* 7 （1976）: 219.

Kirby, Percival R. "Weber's Operas in London, 1824–6." *MQ* 32 （1946）: 333.

Warrack, John. *Carl Maria von Weber*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1968. 2nd ed., 1976.

——, ed. *Writings on Music: Carl Maria von Weber*. Trans. Martin Cooper. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1981.

沃尔夫，胡戈

作品集

H. Wolf: Sämtliche Werke. Ed. H. Jancik and others. Vienna, 1960—.

Aber, A. "Hugo Wolf's Posthumous Works." *MR* 2 （1941）: 190.

Austin, Frederic. "The Songs of Hugo Wolf." *PMA* 38 （1911—1912）: 161.

Legge, Walter. "Hugo Wolf's Afterthoughts on his Morike-Lieder." *MR* 2（1941）: 211.

Mackworth-Young, G. "Goethe's Prometheus and its Settings by Schubert and Wolf." *PRMA* 78 （1951—1952）: 53.

Newman, Ernest. *Hugo Wolf*. London: Methuen, 1907. Reprint, 1966.

Pleasants, Henry, ed. *The Music Criticism of Hugo Wolf*. New York: Holmes & Meier, 1978.

Sams, Eric. *The Songs of Hugo Wolf*. London: Methuen, 1961. 2nd ed., 1981.

Stein, Jack M. "Poem and Music in Hugo Wolf's Mörike Songs." *MQ* 53 （1967）: 22.

Thym, Jurgen. "The Solo Song Settings of Eichendorff's Poems by Schumann and Wolf." Ph. D. dissertation, Case Western Reserve Uni-versity, 1974.

Walker, Frank. "Conversations with Hugo Wolf." *ML* 41 （1960）: 5.

——. "The History of Wolf's 'Italian Serenade.'" *MR* 8 （1947）: 161.

——. *Hugo Wolf" a Biography*. London: Dent, 1951. 2nd ed., 1968.

——. "Hugo Wolf's Spanish and Italian Songs." *ML* 25 （1944）: 194.

索　引

［原注］粗体页码系指谱例，斜体页码系指插图。
［译注］此表所附均系原著页码，即中译本页边码。

A

B

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

W

Y

Z

译后记

刘丹霓

近三十年来，西学引入对于国内西方音乐学术研究的发展与革新所产生的巨大驱动作用显而易见。虽然国内学者的主体意识和原创精神日趋提升，愈加强调凸显中国学者自身特有的视角和见解，以至于“中国人研究西方音乐”成为近来相当热门的学术话题，但面对西方音乐这种“异己文化”，引介西方成果始终是这一领域学术生态健康发展的最重要基础之一，也是中国学者形成个性化创见的前提条件之一，还是培养学术后备力量、实现学术可持续发展的必备资源之一。

笔者非常有幸加入“诺顿音乐断代史丛书”的中译团队，承担其中《浪漫音乐》一卷的翻译工作。我们知道，“历史”一词包含双重意义，既指往昔实际发生的“历史本体”，也指史家经过整合和理解的“历史认识”，并集中体现在书写的历史上。真实历史的本来面貌错综复杂，任何一部书写历史都不可能做到完整呈现、忠实还原，故而史家必须有侧重、有选择地构建某种逻辑框架和思维脉络，以人类心智可能把握的方式对历史本体加以梳理诠释，形成连贯内聚的历史叙述。因此不同史家面对同一段往昔、同样的史实史料，可能写出全然不同的历史。具体到音乐史领域，依据研究视角可划分出风格史、文化史、观念史、社会史、接受史等多种类型，按照结构方式也存在叙事史和结构史的基本路径，更不用说它们之间纷繁多样的中间状态与混合形态。西方音乐中的十九世纪是一个思想观念明显转变、个人风格极大丰富、音乐地理版图大为扩充、音乐社会建制发生关键转型的时代，这意味着该时期的历史编纂更是有着千差万别的多种可能性。

《浪漫音乐》是一部典型的“风格史”，对此作者在副标题中已有明确定位（A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe）。在二十世纪中后期以来音乐史学方法论转向的总体潮流中，采用如此“传统”的视角似有“过时”之嫌，但事实远非如此。任何对于西方音乐的诠释和解读，无论多么独出心裁，都必须以对特定时期音乐语言和风格的扎实把握为前提和基础。这一点在西方的研究和教学中始终是不明之理，但在国内恰恰是相对普遍的一个薄弱环节，尤其当诸如性别研究、解构主义、后结构主义、叙事学等思潮纷纷占据学术时尚的前沿、吸引我们的注意力时，风格研究的“基本功”有时很容易被抛诸脑后。正如孙国忠教授所指出的，无论有多少新方法扑面而来，我们都“不能忽略在当代西方仍有以传统的史学方法探索音乐历史、细读作品文本、审视风格流变的力作”，[1]普兰廷加的这本《浪漫音乐》无疑属于此类力作。作者以扎实的技术分析和敏锐的审美洞见详尽解读了诸多重要音乐作品，并配有丰富的谱例和图片资料，最大限度地显示出风格史聚焦音乐艺术本质的优势；而对作品和作曲家的讲解评说又植根于特定的历史文化语境，尤其是风格、技术、体裁的历史发展这些与音乐最为切近的“语境”，反映出作者鲜明的历史意识。再者，比之于中世纪、文艺复兴、巴洛克这些对于音乐文化和社会环境整体审视有更迫切要求的早期时代，十九世纪以其作曲家个人风格和作品艺术个性的空前彰显、音乐体裁的巨大革新而更加适用于风格史的撰写。

笔者在翻译此书之前，已在不同程度上参与过“诺顿音乐断代史丛书”率先问世的前两部中译本（古典音乐、二十世纪音乐）的部分审校工作，始终密切关注这项引介工作的进展。这两部中译本皆为众位专家学者集体合作和智慧的结晶，而出于各种各样的考虑，本丛书的剩余四卷将分别主要由一位译者独立承担。因而当笔者接过独立翻译《浪漫音乐》的工作时，深感荣幸和所肩负的重任。在此首先要感谢恩师杨燕迪教授以及上海音乐出版社对笔者的信任，也感谢孙国忠教授和孙红杰师兄的支持。

笔者是在上海音乐学院攻读博士学位期间完成此书的翻译，这成为笔者愉悦充实的读博岁月的重要组成部分，而十九世纪的音乐历史编纂恰好也是笔

---

1. 孙国忠：《尊重学术传统，再思研究路径——就“中国视野的西方音乐研究”之相关问题答叶松荣教授》，《音乐研究》2014 年 5 月第 3 期。

者博士论文的重点内容之一。笔者与本书的另一缘分在于，本书的作者列昂·普兰廷加教授曾于 2011 年 3 月应邀赴上海音乐学院举行关于贝多芬和舒伯特的两场讲座，当时还处于硕士研究生阶段的笔者有幸作为讲座翻译全程陪同，不到一年，笔者正式成为其《浪漫音乐》一书的译者。在此后的翻译和审校过程中，笔者曾多次与普兰廷加教授通过邮件往来沟通相关问题。他非常关注此书中译本的进展，特意写信询问各种具体的翻译细节问题，并根据英文原著中存在的印刷错误和其他漏洞提供了一份详细清晰的修改信息。笔者在翻译中也曾注意到原著中的个别其他错误并反馈给教授，他总是认真细致地查对之后及时解答。由此，仅在这个意义上，《浪漫音乐》的中译本要比英文原著更准确。在此由衷感谢普兰廷加教授以严谨的治学态度所给予笔者的大力帮助！

如今作为刚走上工作岗位的教学新人，笔者在短暂的教学经历中更加认识到本书及其所代表的断代史研究在教学中的重要意义。“诺顿音乐断代史丛书”在西方本就是高校音乐专业本科生和研究生培养的经典教学材料和重要参考文献。笔者通过在自己的教学工作中吸收该丛书的成果，切身感受到其应用价值。从风格的角度认知历史也一直是高校西方音乐史课程的核心思路（当然在此基础上须有其他角度的补充）。二十世纪中期以来，断代史和专题史的研究写作逐渐取代通史而上升为音乐历史编纂和史学研究的主流，与之相关的课程教学也应相应地体现出更为聚焦和更具深度的发展路向。笔者在此也希望《浪漫音乐》及其所属的“诺顿音乐断代史丛书”能够为国内的西方音乐教育做出积极的贡献。

最后感谢孙国忠教授为本书撰写“代导读”；感谢上海音乐出版社于爽女士以其辛勤工作和专业精神使本书得以顺利出版；感谢我的父亲，我音乐道路上永远的良师益友，作为本书译稿的第一读者为文稿的校对提出诸多有益意见。

鉴于笔者能力经验的局限，而且这是笔者目前所翻译过的篇幅最长的著作，其中出现错误纰漏在所难免，一些在中文语境里较为陌生的术语措辞的译法或许也有待商榷，敬请广大读者海涵并提出宝贵意见。

2015 年 12 月于天津音乐学院



诺顿音乐断代史丛书（The Norton Intro

是美国诺顿出版公司于二十世纪后期策划的一套音乐史系列丛书，共有六部专著组成，分别由各个断代史领域的著名学者执笔，反映了当今音乐研究的新成果，堪称西方音乐断代史论的优秀文本。这六部音乐断代史以周密详实的史实论述、深入地道的音乐剖析、视野广阔的文化诠释和条分缕析的清晰体例赢得了学界的普遍赞誉，在英语世界被广泛采用为音乐专业研究生（及本科生）层面的重要教学和研究参考书目，同时也是广大音乐爱好者深入了解音乐的必备读物。诺顿音乐断代史丛书延续了诺顿出版公司传播音乐学术的优秀传统，为西方音乐历史演进及其人文蕴涵的深入研究提供了引发思考的论域和视角。

《中世纪音乐》　理查德·霍平（Richard H. Hoppin）
《文艺复兴音乐》　阿兰·阿特拉斯（Allan W. Atlas）
《巴洛克音乐》　约翰·沃尔特·希尔（John Walter Hill）
《古典音乐》　菲利普·唐斯（Philip Downs）
《浪漫音乐》　列昂·普兰廷加（Leon Plantinga）
《二十世纪音乐》　罗伯特·摩根（Robert P. Morgan）





[General Information]
书名=浪漫音乐　十九世纪欧洲音乐风格史
作者=列昂·普兰廷加
页数=613
SS号=14154681
DX号=
出版日期=2016.05
出版社=上海上海音乐出版社